الشعري ـ المعرفي



● مطاع صفدي

الشعري العربي لم تعد تحتكره القصيدة سواء بنمطيها التقليدي او الحديث. خرج الشعري من حدود النوع المصطلحي. وخروجه هذا ليس جديداً بتوفر الأنواع المستحدثة من قصة ورواية ونقد وفكر. فلقد فاض من ادوات تعبيرية كثيرة عبر التراث. لكن بقي نوع القصيدة يحبس الشعري ويستثمره لصالح مصطلحه حتى كاد البناء التقليدي ينهار فوق مقوماته ذاتها.

يغادر الشعري معقله الاساسي إذن ثم يرتد ويرجع إليه حاملاً انزياحات اساسية في مداميكه واسواره. وقد يمكن القول ان الشعري لا يغادر وحده ، بل تكاد القصيدة تغادر حيزها العتيق وتسوح عبر تعددية امكنة ذات تعددية في مراكز الرؤية والبث والانفعال.

الانواع الادبية الجديدة من قصة ورواية ومقالة نقدية او فكرية تستحوذ كذلك على اقساط واضحة من الشعري تعيد انتاجه محرفاً ومعدلاً ومتنوعاً. وقد يبرز من خلال النص النثري حاملاً في بنيته وادواته ما لم توفره له القصيدة ، بيته الأصلي. فالنوع الشعري يتطوّر ، لكن الشعري يظل ارحب وهو ينمو ويتفرع ويرتاد اصقاعاً مجهولة ونائية ، ولا يخرج منها إلّا وهو مرتدٍ حللها ، ومزخرف بالوانها.

الشعري اليوم فائض عن نوعه التقليدي ، وهو عندما تغلغل في المكتوب النثري صارت له اجساد وهيئات كثيرة. خرج من تجريد القوافي والأوصاف العامة وما يُدعى بالقاموس الشعري ، ليستبطن لغة حرة منفلتة لا حدود لعبارتها ، ولا لقاموسها ، وليجد اجساداً له لا محدودة.

فإذا كنا حقاً نحاول تقصياً لتطور الشعر ومستقبله ومقاربته من نهاية القرن العشرين ينبغي علينا الّا نبحث عنه في هوية مصطلحه ، في قصيدته القديمة والجديدة فحسب ، بل لابد ان نتفقده في الأنواع الأدبية الأخرى وحتى القديمة كذلك. فان حداثتنا لا تحرر النوع الأدبي من نمطياته وتفريعاته فقط ، لكنها تذكره بجنسه الأعلى ، ترده الى فضائه الفسيح ، تعيده الى اصله الثقافي ، الى الشعري حراً من الجنسية والنوعية والنمطية.

القصيدة العربية الحداثوية سائحة خارج قوقعتها ، لا تهمل بيتها الأبوي والأموي ، لكنها في الحين ذاته تبحث عن رمزيتها الفذية في كل مكتوب قادر على ان يشع عبر نصه اللغوي بشعرية اللغة والدلالة معاً.

إن التغير الجذري الذي اصاب التعامل مع اللغة من كونها وسيلة العبارة او التعبير الى انها هي العبارة والتعبير معاً. اعاد اللغة في حد ذاتها خاصيتها

الشعـريـة. تـلاشى حيـز الانفصـال بـين الشعـري واللغـوي ، بعـودة الشعـري الى وطنـه في الجسـد اللغوي الذي ما ان يتلقى النار الشعريـة حتى يشفّ هـو ذاتـه عن شعـريتـه المـطمـورة تحت نمـطيـة الاستعمالات المصطلحية واليوميه.

واللغة المصابـة بالنـار الشعريـة لا تغني فقط عبـر جسد القصيـدة ، لا تكون لهـا مـلامـح الشكـل القصيدي فحسب لكنها تنتشر في كـل حيز صـوتي ــ دلالي قادر على بث اللهجة المختلفة ، قادر على مغـادرة ابواق الجوقة ، والتصويت في نـاي المنفرد والفـردي الواحـد المتوحـد. الشعري هنـا يمزق اللسـان العام من حنجرة اللغة ، ويعيد صلتها اللحميـة والدمويـة بحنجرة مَنْ يغنيها ، ويعرف كيف يغنيها ، كيف يفض عنها رتابـة الإيقاع ، ويفجـر فيها مفـاجاتهـا ، لحنها الخاص المختلف.

ليست اللغة هي قاعدة الخطاب الشعري ، لكنها هي مفرداته الحية. والخطاب والشعر ساح خارج قالبه المعتاد في النثر المعاصر. صار له شكل الحدث القصصي والروائي بل شكل المفهوم المجرد كذلك في النص الفكري الفلسفي وحتى النقدي. صار الشعر له اتساع اللغـة في حالتها الشعرية.

لذلك إن كنـا نبحث عن مصير الشعر العربي فينبغي الاّ نحصر تفتيشنـا فقـط في مـجـال شكلـه التقليدي. ومع ذلك فان لهذا الشكل صيرورته ولا شك. وهو اضحى خاضعاً لعواطف المصطلحات المتتابعة من تجـديد وتكسيـر وحداثـة ، الى جانب صـراعـات المـفـاهيـم والمـحـتـوى والدلالات والمـذهـبيـات والآيديولوجيات.

لكن الشعري يظل مع ذلك يطفح خارج خطابه ، كما انه يظل اقل بكثير مما يتراكم داخل هـذا الخطاب من مصطلحات النقديات والآيديولوجيـات. لكن صفة الأقل هذه ليست في الكم ، فهي الاقـل حجماً بـالنسبة للتـراكم اللا شعري فـوقهـا وحـولهـا ، وهي الاكثـر او الاعمق دلالة في نوعها الذاتي والخاص.

ولقد شهد الشعر العربي في معـركة الحـداثة ، التي افتتحها ولما يتجـاوز عتبتها الأولى بعـد ، شهد معارك الصراع المتتابعة بين عودة الشعـري وسطوة المصطلح. وفي حين حقق هذا الصراع خطوات حاسمة في دروب تغيير البناء القصيدي والصياغة اللغوية ، والتـركيب العبـاري ، والتفـنن الدلالي الإيـقـاعي ، إلّا ان الحداثة لم تستطع ثورتها ان تصل الى لحـظة التفجيـر المعرفي في بُنيـة الشعـر ذاتـه. ولذلك كـان المصـطلح يستعيد سلطانـه التقليـدي وإنْ بـادوات حديثة بعد كل جولة حداثوية. من هنا كان سهلاً جداً مثلاً ان تحشد مصطلحية البُنيوية سريعاً فوق صدر القصيدة ، وان تعمل فيه تمزيقاً وتسطيحاً وتشجيراً حتى يضيـع النص الشعري تحت مبـاضـع الأدوات التي تدعي تحليله في حين انها تبيده. فهذه القابليـة لسلطة المصطلح لدى كل تجديد تكشف عن هشـاشة الحداثة المحتاجة دائماً للتعويض باللغة غير الشعرية من اجل اعطاء او تبرير او مفهمة النص الشعري. ذلك يشير بكل وضوح الى كون الحداثة الشعرية لم تحدث بعد قطيعتها الكينونية ، لم تعرف كيف تفجر ثورتها المعرفية في الوقت الذي تدعي فيه بطولتها التعبيرية الجديدة.

ليس ثمـة تنـاقض بـين الشعـري والمعـرفي كما يتراءى للوهلة الاولى. وهنا لسنا بحاجة في صدد البحث عن عوامل التقابل بين هذين الحدين. لكننا نريد التـاكيـد على ان الحـداثـة في الفكـر او الفـن ، كمـا في السياسة والاجتماع والاقتصـاد ، لا يمكنها ان تتحقق دون ان تحدث هذا الشرخ الحقيقي في بُنية التقليـد المهني الذي يبـدو من خـلاله الجسم الفني او الفكري. وهذا الشرخ لا يمكنه ان يفرض ذاته دون قطيعة معرفية. فالثورة المعرفية صنـو داخلي للشعـر لا تقع على مسـافة من الثـورة الحداثـوية في البُنيـة الشعـرية ، بـل هي التي عليها ان تـطرح اشكـاليـة الذاتيـة في النص الفني. وما لم تتضـح معـالم هـذه الاشكالية فالمصطلح غالب متغلب إنْ في حلته التقليدية او زخرفه الحداثوي.

إن يقطع النص الشعري مع ذاته الموروثة فذلك مـرهون حقـاً بتحقق وعي الشعـري لبُنيـة خـطابـه وخصوصية دوره في تلقي وتفعيل لحظتـه المعرفيـة. والحقيقة فان وضعية (التلقي) هنا تخون النص. لأن الشعر ليس انفعالاً بمـوضوعـه بقدر مـا هو خـالقه.

وما التقليد إلّا ان يسبق الموضوع شعريته. وبالتالي ياتي النص في الحالة نوعاً من امتثال الآخر فوق ركام الذات. هذا السبق سواء كان تاريخياً او حدثياً او منطقياً فانه يمنع مسبقاً مولد الرنين المختلف. لكن الشعري لكي يلسع بالرنة المختلفة لابد ان يحقق قطيعته المعرفية ، أن يكون قد استطاع حقاً ان يصير مختلفاً عن مصطلحه بالذات وعن تاريخه العام او الشائع.

فإن كان الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد قد قال شعريته عبر هذين البيتين :

ألا ايهذا الزاجري احضر الوغى
وان اشهد اللذات هل انت مخلدي
فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي
فدعني ابادرها بما ملكت يدي

فلقد تاسست هذه الشعرية في ذات لحظة التعبير الفني الحداثوي والاختلاف المعرفي بمعنى ان الشاعر العربي لا يمكنه ان يلفظ الحداثة إلّا في لحظة انعطاف كينونة حقيقية تقطع معرفيتها الخاصة مع كل زوايا الرؤية الأخرى المبذولة.

فالتوهج الشعري في هذين البيتين لا ياتي من اية عوامل تفصيلية قابلة للتحليل والتنميط ، بل انه ما ان يولد هنا الشعري حتى يولد معه الكون الذي يقترحه ويحقق كذلك قبوله وادراكه والتمتع به من قبل الشاعر نفسه قبل القارىء او المستمع. وقديماً كان الحديث عن تجْربة الشاعر مصدراً تاويلياً رئيسياً وتبريرياً وحيداً تقريباً لانتاج الشعري. كان الشعري لا يُفهم على انه كذلك إلّا إذا اثبت شاعرية قائله. أو بالأحرى إلّا إذا ارتجع الشعر من بُنيته الى بُنية قائله.

هذه النقلة من النص الى صانعه لم يكن ما يبررها في حد ذاتها ، ومع ذلك تُستخدم كتعليل لمعرفية الشعري.

فلم يكن ثمة أمام الناقد إلّا التعلل بمقدرات الشاعر ومواهبه وتجربته الحياتية من اجل ان تعرف ـ معرفة هذا الشعر الذي يقوله صاحبه. النص دليل معرفة وتعرف الى صاحبه إذن. لكن النص في حركة معاكسة يحتوي معرفيته مثلما يحتوي فنيته او شعريته.

والدليل اننا نحتفل بقصيدة طرفة بن العبد دونما حاجة الى تعليلها بتجربته. لانها هي في التحليل تجربته. ذلك ان شعرية نص طرفة هنا تبين عن لحظتها المعرفية باعتبارها دعوة لممارسة الوجود باعتباره فن الوجود فالتاريخ الزمني الذي يفصلنا مئات من السنوات عن موقع هذا النص يتضاءل كله ما ان تتالق لحظته المعرفية وكانها هي لحظة كل زمن عربي بل إنساني. وها هو فوكو يتوج حداثويته المعرفية في أواخر القرن العشرين باستعادة هذا الخطاب ــ الدعوة نفسه. اي تلك اللحظة التي يحدث فيها حقاً إقرار نهاية العالم بتمفصلها مع نهاية الانسان. فلن يتبقى إلّا ان تصبح حياةالفرد دعوة ذاتية مستمرة لمباشرة الحياة في الوجود باعتبارها فناً في الوجود.

« الا ايهذا الزاجري احضر الوغى » ، عبارة شعرية طويلة تضم نسقين متقابلين في آنٍ واحد. ينفي الواحد اثبات الآخر وبالعكس. فان ثمة مَنْ يزجر ، مَنْ يمنع ، عن اي شيء ؟ عن حضور الوغى ، وثمة حضور للوغى وكانه في حد ذاته هو الوجود وغايته. الزجر هنا لا يكذب وجود الوغى لكنه يمنع حضورها ، اي تركها على مسافة من حياة اخرى ، ليس فيها وغى ولا واغون . فما هو ذلك الخيار الآخر الذي يمتنع ويمنع عن الحرب. هل هو السلام ، ولكن هذا السلام الذي يقصده الزاجر إنما هو العيش بعيداً عن اللذات ، في غفلة من الخطر. فالوغى سواء كانت حرباً حقيقية او طرازاً من العيش وسط الخطر ، إنما هي دعوة لتدمير مصطلح الحياة بلا خطر شعرياً معرفياً.

الزجر / مقابل الحضور ، والوغى مقابل أو / مع اللذات ، وتاتي عبارة الخلود بصيغتها في التساؤل الانكاري : فهل انت مخلدي ! لتغلق دائرة النسقين المعرفيين ما بين دلالتي الحرب واللا حرب : الوجود كفن والخلود ، اي ذلك الزمن المستحيل مقابل لحظات اللذات الفانية والمتناهية.

هذا الفاعل الناشط الذي يزجر عن حضور

الوغى ، مَنْ هو وكيف يمارس دوره. انه كل ما لا يريد للشعري ان يتغلب على النمطي. كل ما يجعل غياب هذا الحضور المتصل راساً بلفظة الوغى ، وكأنه هو الحال العادية وسواها هو الاستثناء. في حين ان الشعري يدعو الى عكس المعادلة. انه لا يدعو الى الحضور أمام او / في الوغى. ولكن يزيل كل جسر بين الحدين ليجعلهما متجاورين الى درجة ان يصير الحضور لا يكون إلاّ في الوغى ، والوغى وحده علامة الحضور. الزجر اصبح تمتد من خارج هذا المشهد لتمنع حقائقه ولتفصل ما بين صيغة وجود الوغى ، وصيغة اخرى داخله وفيه محايثة لواقعه وقوته.

واما عبارة الوغى ما كينونتها هنا. انها تقلب العلاقة بالعالم من وضع التلقي والانفعال الى وضع المنازلة والمناضلة. فالألم جاهز وشاخص على كل سطح من سطوح العالم. ولكن بدلاً من التراثي معه كل لحظة فان الشعري يحطّم المرآة ويدخل هو في إطارها بديلاً عنها. وعند ذلك تنهار وضعية التراثي ويصير الواحد فاتكاً في الاخر وليس بديلاً عنه.

يقطع الشعري هنا معرفياً مع فكرة المنية باعتبارها حداً للحياة ، باعتبارها خطراً متاتياً من خارج الحياة. الشعري لدى طرفة يتعامل مع الموت باعتباره كتابة الكارثي ، اي حضور الكتابة والكارثي متجاورين يزيح احدهما الاخر ولا يزيله. فقوة الشعري في مكان قوة المعرفي يتزاحمان على المكان الواحد ولا يستوعب احدهما الآخر كذلك ، لا يجلس احدهما فوق الاخر يضمره يطمسه. فإذا كنا نشرع في الفكر او الكتابة فلا راحة لنا ، كما يقول نيتشه.

المنية شاخصة فارسة بين الفرسان لا فوقهم ولا بعدهم ، ولكنها شاركة في كل ميدان يحضر الوغى. فالتعامل مع الموت قضية تاتي في سياق الحياة. وليست مؤجلة في حد مكاني ياتي بعد مكانها. لكن هذا التعامل إما ان ياتي من جنس الحياة او من جنس الموت. فإذا كان من جنس الموت صارت الحياة انتظاراً ميتاً للموت وما بعده. وإذا كانت من جنس الحياة صار الموت قضية ان يحيا الشعري فيها كل ما فيها الى ذروته حتى الموت الى ثمالته. وبذلك تغدو معاقرة الوجود فناً في الوجود. هنا يترجم الشعري ذاته الى المعرفي دون ان يحلّ احدهما مكان الآخر. ذلك ان الشعري يصير حماساً واعياً لمشروع مختلف في معرفة كيف يمكن للوجود في الشعر ان يصبح فناً للوجود قابلاً للتحقق التاريخي كل يوم.

فالزاجر عن حضور الوغى هو ذاته العاجز عن دفع المنية. المساومة التي يعرضها على الشاعر هذا الزاجر والعاجز ، تسقط في حصيلتها الاخيرة ، لانها تعرض ان يوقف الشعري حربه لانها مؤدية الى الموت ، ولكن الموت قادم على كل حال ، اما في الوجود فهو الذي يامرنا ان نختار موتنا ونحن احياء الى اقصى الحياة او ان نستسلم له قبل ان نختار حياتنا ، ونحن ميتون له وفيه وكل لحظة.

إن الزاجر عن الوغى يلغي حقل الدلالات الذي يفتتحه الشعري ، بالغاء حقل الخيارات ، بالقضاء على ازدواجية الوغى / والمنية لكي لا يبقى إلاّ على فرادة حد وحيد هو المنية فقط . ولكن المنية عندما تصبح الجسد للشعري فانها تولد جسداً معرفياً ميتاً. فالازدواجية في العمارة المعرفية لا يستغنى عنها الخطاب الشعري. وهي وإن كانت ذات صيغة رياضية في الاصل إلاّ انها تكون لها وظيفة خلق التوتر في الساكن ، انقسام الجامد الى متحركين ، تغيير وجه المرآة من سطح عاكس الى قطب متأزم ومؤزم مقابل وجهي. وهنا يتجاوز الشعري محنة المصطلحات المتراكمة على نصه الأصلي. ذلك ان الازدواجية فلسفة شكلية ليس من الضروري ان تقوم على توليد التناقض ، بل التضاد قد يكون اكثر خصباً في لهبه الشعري. من هنا تاتي عبارة طرفة لتؤكد كينونة الحدود كلها دفعة واحدة ، ليست مصطفة ولا متجاورة ومتناضدة ، لكنها ملسوعة كلها بلهب المختلف. فالمختلف لا يدخل معارك الانهزام والانتصار ، الاستيعاب والاستيعاب المتبادل ، الالغاء المتبادل ، بل ما ان يلمس العبارة حتى يفجر فيها اختلافها. فالوغى واللذات يغادران دلالتهما السكونية في مصطلح القاموس التداولي يشعان باختلافهما في الخطاب المعرفي عند طرفة ، ويبقيان على شعلتهما. يتضادان اجل ، ولكن الفرادة الشعرية هنا تطرح التساؤل الانكاري

الآتي : ومَنْ يقول ان الوغى تناقض اللذة. يتضادان... اجل يشغلان حيزين مختلفين هندسياً ، لكن اختلافهما الهندسي المكاني يدعم تضادهما الدلالي ليشع بخصوصية المعرفي وسط اللهب الشعري.

لا يمكن لأي شعري ان يفرض دلالة ان الوغى يمكن أن تتحد بدلالة المتعة واللذة ، ولكن الدلالتين يمكن ان تقفا معاً على صعيد أرضي واحد ، تصطفان تتناظران كقامتي نخيل حول الواحة. لا تتراعيان. لكن وجه النخلة ــ الوغى يغازل وجه النخلة ــ المتعة. احدهما قد يحطّم إطار التشابه ، ويدخل مع الآخر في ملحمة الاختلاف لتتقد منهما معاً خاصة جديدة ، هي لهجة القوة القووية. تلك النخلة الباسقة الرشاقة تانف من علاقة الغلبة او السيطرة او التماهي الآلي أو اللا شعوري. لا تنحني. لا تتقوس بل تتمايل وترقص رقصتها الصامتة. وكذلك النخلة الثانية والثالثة. تظل جذوعها قائمة بذاتها. تسمح بتشابك أورقها واغصانها. لكنها تستمد الظل على جسدها على جذعها الرشيق الطويل ، من ضفائر اغصانها في مفرقها تتجمع وتتغلش حولها وحدها.

الوغى واللذة قوتان قوويتان. لا حاجة لاحداهما بالأخرى إلّا من اجل ان تثبت كل منهما مختلفها الخاص. وياتي سرد العبارة الشعرية عند طرفة ليقيم حدود الدلالات بحيث لا يكون التقاطع بينهما مغمطاً لحق كل منهما لحساب جاراتها. فالسرد هنا يشبك ويقطع في آنٍ واحد ، بحيث تكون شبكة العبارات عبارة عن قطائع. لكن القطعية المعرفية في حد ذاتها تحتفظ بحدي ما تقطعه في الوقت الذي تصل فيه ما بينهما.

يبرز الشعري عند طرفة إذن ليثبت ان الحداثة زمن ثقافي مختلف لا يغترف بحدي القِدم او الجدة. ذلك ان خطاب هذا الشعري يباشر حضوره المعرفي بقوته القووية ما ان تلتقي به في اللحظة التاريخية المناسبة من المشروع الثقافي النهضوي للأمة.

وهي اللحظة التي يمكن لصوت الشاعر ان يلقي بمعرفته الخاصة لتلتقي لحظة النهضة التي تقطع مع زمن المصطلح وتؤكد من جديد وقتها المفرد في مفاجاة الابداع المتواصل.

◆ ◆

القصيدة والنقد :

سلطة النص أم سلطة القراءة ؟



• فاضل ثامر

بين ان تكون القصيدة العربية الحديثة نصاً شعرياً منجزاً ومكتملاً بذاته ، وحاملاً للمعنى ، وبين ان تكون هذه القصيدة ناقصة ومليئة بالفجوات والتناقضات ، وبالتالي لا تحمل معنىً مؤكداً.

بين ان تكون وظيفة القارىء الاحتكام الى نظام الاشارات الذي تحمله « شعرية » القصيدة ، وبين ان يكون القارىء هو المنتج الحقيقي للمعنى في القصيدة.

بين الاذعان الى ما تقوله القصيدة ، وبين محاولة تقويل هذه القصيدة واستنطاقها.. بين الامتثال الى « شعرية » القصيدة ، وبين الامتثال الى « استطيقا » القراءة والتقبل.

بين هذين الموقفين تتفتح امام النقد العربي الحديث وهو يقف امام أسوار القصيدة العربية الحديثة آفاق لا تحد للاختيار والمراهنة. وتتكشف خلال هذه المواجهة الاشكالية الابداعية لا للخطاب النقدي العربي وحده ، بل وللخطاب الشعري العربي الحديث ايضاً.

وجلي ان الموقفين النقدي والشعري في الأدب الحديث هما جزء من الوضع السائد في الحياة الأدبية في العالم بشكلٍ عام وفي اوربا وامريكا بشكلٍ خاص. فلقد شهد الموقف النقدي في القرن العشرين جملة من التقلبات الذوقية المفاجئة في الذائقة الأدبية والنقدية وشمت هذا القرن بطابع التقلّب السريع وعدم الاستقرار. إلّا ان هذه التقلبات ظلت تتراوح بين موقفين متناقضين متطرفين اثنين : الموقف الأول تمثله النزعة الموضوعية المتطرفة ، اما الموقف الثاني فتمثله النزعة الذاتية ، وبشكلٍ ادق النزعة « الذاتوية » المتطرفة. وتحاول النزعة الموضوعية المتطرفة ان تركز على النص الشعري او الأدبي وحده ، بوصفه بُنية لغوية واشارية محايثة ومكتفية بذاتها ، ترفض الاحالة الى كل ما هو خارج اللغوي (الألسني) كالمؤلف والواقع والتاريخ ، وما الى ذلك.

ونجد تجسيداً لهذا الموقف في مواقف عدد من الاتجاهات والنزعات الادبية المتباينة التي بدات بالظهور منذ الستينات كالاتجاهات البُنيوية والسيمولوجية المختلفة التي طورت بدورها الكثير من تقاليد اتجاهات سابقة كالشكلانية الروسية ومدرسة « النقد الجديد » في الادبين الأمريكي والانكليزي ، اضافة الى الكثير من المفاهيم الجمالية التي طرقَتها حركة « الحداثانية » الأوربية وبعض كتابات فاليري ورجاردزوت. س. اليوت وغيرهم.

اما الموقف الثاني فيسعى الى تجريد النص

من سلطته المطلقة ونقلها الى القارىء بوصفه المنتج الحقيقي للمعنى. وتجسد هذا الموقف اتجاهات ما بعد البُنيوية Post—Structualism وبشكلٍ خاص الاتجاهات التفكيكية التي تجد افضل تعبيرٍ لها في كتابات المفكّر الفرنسي جاك ديريدا وعدد من انصاره في فرنسا وامريكا. كما تنتمي الى هذا الموقف بعض الاتجاهات النظرية والجمالية الألمانية التي تمركزت حول ما يسمى بـ « نقد Reader—Response Criticism استجابة القارىء » وتجسده كتابات هانز روبرت ياوس الممثلة لاتجاه « نظرية التلقي أو التقبل » Reception Theory وكتابات ونفجانج آيزر الممثلة لاتجاه « نظرية التاثير والاتصال ». وبين هذين الموقفين المتطرفين نجد اتجاهات متنوعة تحاول ان توفق بين الموقفين الذاتي الموضوعي بطرقٍ متباينة وتمثلها بعض الاتجاهات المتباينة كالمناهج السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية والأكاديمية وغيرها.

ولم تكن الحياة الأدبية العربية بعيدة عن هذه « العدوى » والمواقف الجديدة. فمنذ السبعينات رحنا نلحظ ازدياد تاثير الاتجاهات السيميولوجية والبُنيوية في النقد العربي الحديث. وسبق لهذا النقد ان تبنى بعض المقولات الجمالية التي رفعها ممثلو «النقد الموضوعي » المتاثرين باتجاهات مدرسة النقد الجديد New Criticism وببعض آراء رجاردز وت. س. اليوت النقدية. وراح الخطاب النقدي العربي خلال هذه الفترة يميل للاعلاء من شان سلطة النص الشعري وبُنيته الفنية والموضوعية ، وكان يهمل احياناً بقية المقومات الأخرى والتي تسمى احياناً بـ « خارجيات النص » كدور المؤلف والقارىء « والمرجع » الخارجي — الاجتماعي والتاريخي — وساعد التفتح اللاحق على اتجاهات « نقد استجابة القارىء » المختلفة على الحد من تضخيم سلطة النص ولفت انظار النقاد العرب الى ضرورة ايلاء اهتمام معقول لسلطة القراءة ايضاً. كما ان هذه النقلة الجديدة دفعت بعددٍ آخر من النقاد العرب الى اعادة فحص المنظورات النقدية المختلفة ومعاودة النظر في الموقف النقدي الراهن والسعي الى تشكيل تصور نقدي خاص ومتميز نابع من حاجات الخطاب الأدبي العربي وخصائصه. ولكي نكون قادرين على فهم الوضع الراهن للخطاب النقدي العربي لابد لنا من تقصي الخلفيات التاريخية والمنهجية التي تقف وراءه في النقد الحديث في أوربا وامريكا ، وصولاً الى مواجهة صريحة مع الاتجاهات النقدية السائدة اليوم في الساحة الأدبية العربية.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة منذ افلاطون وارسطو وحتى مطلع هذا القرن تتناول بالدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالابداع الأدبي. فكانت تدرس النص الأدبي وعلاقته بالمبدع ، كما كانت تفحص الظروف التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية التي اسهمت في انتاج و « نشاة » النص الأدبي. واضافة الى ما تقدم فقد كانت تدرس تاثيرات هذا النص على القارىء حسب مفاهيم علم الجمال المختلفة ضمن منظور عملية « التذوق » وتكشف عن طبيعة اللذة الجمالية التي يحس بها القارىء تجاه النص المقروء.[2] وبعض الدراسات كانت تنظر الى المتذوق بوصفه شريكاً للفنان.[3]

إلّا ان مطلع هذا القرن راح يشهد تخلخلاً في التناول الشمولي للظاهرة الأدبية وتركيزاً احادياً على هذا الجانب او ذاك من العملية الابداعية ، فركزت بعض الاتجاهات النقدية على النص الأدبي وحده ، فيما انحازت اتجاهات اخرى الى دور القارىء وهناك اتجاهات اخرى راحت تؤكد على دور عوامل « النشاة »[4] والمرجع الخارجي كالنقد المبني على المحاكاة وبعض الاتجاهات السيكولوجية والسوسيولوجية والتاريخية ، واتجاهات اخرى توقفت عند المبدع فنشات اتجاهات نقدية تعبيرية او نفسانية متطرفة تتخذ من التحليل النفسي احياناً اداة لها.

وربما يمثل الموقف البُنيوي ، الذي يستند الى تراث الشكلانيين الروس وانجازات الألسنية السيميولوجية الحديثة ، ابرز اتجاه موضوعي مؤثر وفعّال في الساحة الأدبية. وكان الموقف البُنيوي يبدأ عادة من النص وينتهي به ، وكان النص هو غاية نهائية بحد ذاته. ولذا فقد اهمل او كاد اغلب المقومات والعناصر الخاصة بالظاهرة الأدبية والابداعية. وهكذا راحت التطبيقات النقدية الأدبية في ميدان الشعر تركز

على الوظيفة « الشعرية » أو « الانسانية » للمرسلة الشعرية ــ بوصفها مهيمنة محورية ــ وتقلل من شان العناصر الأخرى التي اقترحها جاكبسن في ترسيمته المعروفة[5] فكانت البُنيوية تنظر الى تحول المرسَلة (او الرسالة) Message الى نص Text كعملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المتلقي او القارىء وانكفائها على ذاتها لتوليد القيمة الانشائية للنص. واعلنت البُنيوية بان النص يكشف عن بُنية محددة وعن نسق او مجموعة انساق بُنيوية محددة ، وان وظيفة القارىء ، وكذلك الناقد ، تكمن فقط في الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وانساقه المختلفة. لذا يظل القارىء محكوماً بالنص ذاته. اي ان القارىء لا يحق له ان يضيف شيئاً من عندياته الى النص. والقراءة الصحيحة ــ حسب هذا المنظور ــ هي التي تقدر التوصل الى اسرار النص الداخلية ومعناه.

واعتماداً على منجزات السيميولوجيا الحديثة طورت البُنيوية منهجاً في « القراءة السيميولوجية » يبدأ من النص باعتباره بُنية السنية واشارية محاثية ومكتفية بذاتها. والأساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة القائمة بين الدال Signifer والمدلول Singnified ، وبالذات بين ثنائية الحضور/ الغياب القائمة بينهما . فالدال هو الصور الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) يمثل حالة الحضور في النص ، بينما يمثل المدلول ، الذي هو متصور ذهني حالة الغياب. ويكون دور القارىء هنا متمثلاً في عملية استحضار او استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب ، ومن تكامل العلاقة بين الدال والمدلول تتولد المقومات الشعرية للنص.[6] وهنالك مَنْ يذهب الى ان المقاربة البُنيوية حول دور القارىء تتمثل في « ان يقوم القارىء بالاستجابة الى شفرات النص ، خالقاً بذلك روابط مع نسق الخطاب الأدبي ».[7]

ومن هنا نجد ان معظم المقاربات البُنيوية تنزع الى تقصي مظاهر تشكّل النسق البُنيوي وانحلاله والشكف عن درجة الانتظام والتشاكل او التباين المتجسدة بين مختلف مستويات البُنية في النص الأدبي ، وغالباً ما يتم ذلك عن طريق اجراء تحليل احادي الجانب للبُنية اللغوية انطلاقاً من أعتبار ان الأدب ــ والقول لبول فاليري ــ « لا يمكن ان يكون سوى نوع من التوسع والتطبيق لخصائص معينة في اللغة ».[8] وتاسيساً على هذا التصور المنهجي يغدو دور القارىء خاضعاً بشكلٍ كلي لسلطة النص ذاته. فنوايا القارىء وافكاره وخبرته ، وكذلك نوايا مبدع النص نفسه لا قيمة لها. بل ان بعض ممثلي البُنيوية قد تحدث عن « موت المؤلف » ورفض الاحالة الى اي مرجع خارج البُنية اللغوية للنص ذاته.

إلّا ان سلطة النص هذه لم تستمر طويلاً ، فاتجاهات ما بعد البُنيوية وبشكلٍ خاص الاتجاهات التفكيكية ، وكذلك الاتجاهات المتمحورة حول القراءة قد انهت سلطة النص ونقلتها الى القارىء ، الذي اصبح يعد ، في نظر هذه الاتجاهات الجديدة ، لا مجرد متلقٍ سلبي خاضع لسلطة النص وشفرته بل اصبح خالقاً للنص. وقد اعلن ناقد امريكي من انصار النقد التفكيكي هو بول دي مان بتاكيد قاطع بانه « قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي »[9]، واعلن اكثر من ناقد عن بدء عصر جديد هو عصر سلطة القارىء. والواقع لم يكن هناك مَنْ يتوقع ان تتزحزح سلطة النص التي وطدتها البُنيوية واتجاهات الموضوعية والشكلانية بمثل هذه السهولة والسرعة. ويبدو « ان ، الفضل كل الفضل في لفت الأنظار الى مفهوم القارىء ودوره في الانشاء إنما يرجع الى نظرية الاتصال (او التخاطب). ومن مزايا هذه النظرية انها اعتنت في درس التخاطب بالأطراف الثلاثة المعنية وهي الباث (او المرسل) والخطاب (او الرسالة) والمتقبل (او المتلقي والقارىء) ، واعتنت نظرية التخاطب ، على وجه الخصوص ، بمرور البلاغ من الباث الى المتقبل عبر قنوات الاتصال ».[10] ويمكن ان نقول بان التفكيكية استطاعت باعلائها من شان القارىء من تسديد ضربة عنيفة للقناعات التي رسختها البُنيوية. فلئن كانت البُنيوية تنطلق من إيمان مطلق بتوفر مجموعة من الانساق البُنيوية داخل النص الأدبي تميل الى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات البنائية

والصوتية والصرفية والدلالية للنص فان الاتجاهات التفكيكية انطلقت ، خلافاً لذلك ، من تشكيك كامل بوجود مثل هذه الانساق البُنيوية المتشاكلة داخل النص. واكدت ان النص الأدبي يميل على عكس ما تعتقده البُنيوية الى محاربة كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralization بل ان التفكيكية تذهب الى ان النص ينزع الى التنافر والتفكك والتقوض. ومن هنا اعترضت التفكيكية على سلطة النص ونفت امكانية وجود قراءة صحيحة او واحدة للنص ، واطلقت العنان لمبدأ « القراءات المتعددة » التي تظل ، بدورها ، نسبية وغير يقينية ، وقابلة للتفكك اللاحق ايضاً. بل ان جاك ديريدا نفسه ، زعيم الاتجاه التفكيكي يعلن ان قراءته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك ايضاً لأن جميع القراءات هي في رأيه « اساءة قراءة » Misreading بمعنى انها تحاول ان تفرض ستراتيجيات الانسان على النص.[11] وينفي ديريدا في مقابلة خاصة امكانية الحديث عن الانسجام في النص بقوله « انا لا اعتبر النص ، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص ، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكك للنص. هناك دائماً امكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه ».[12]

ويعمق ادور سعيد مفهوم القراءة التفكيكية فيعلن بأن ديريدا لا يدعو الى منهجية جديدة بل الى تحرير النصوص وفك اسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها.[13] ويشير ادور سعيد الى ان التفكيك يرى في النص توتراً وتناقضاً لأبنية محددة. ويرى ان القراءات التقليدية تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها آيديولوجي ،بمعنى انها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المقيد. وبناء على ذلك ينبغي للناقد التفكيكي هدم الاجماع على دلالة النصوص ، لا ليستبدل به دلالة جديدة ، بل لتعريته بشكل يوضح ان الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما ، وإنما يسمح بتعدد امكانات المعاني ، اي بعبارة اخرى ان النص ساحة تباينات لا بيانات ساحة تفجير المعاني ، لا حصرها.[14]

وتؤكد معظم المنطلقات التفكيكية على نفي امكانية تحقيق قراءة موضوعية لأن القراءة هي تجربة شخصية وذلك لأنه « لا سبيل الى إيجاد تفسير واحد لأي نص ، وسيظل يقبل تفسيرات مختلفة بعدد مرات قراءته ». ومن هنا لم يعد تفسير النص وصفاً نقدياً كجوهر ولكن لفهمنا للنص اي انه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارىء بالنص. والقارىء وفق هذا التصور حينما يستقبل النص ، فانه يستقبله « حسب معجمه وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما ابدع نصه ، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارىء ».[15]

وجاءت اتجاهات « نقد استجابه القارىء » المختلفة لتقضي على ما تبقى من سلطة النص. فإذا كانت التفكيكية تمثل منهجاً فلسفياً شاملاً ، تشكّل القراءة وجهاً واحداً من استراتيجياتها المنهجية ، فان النقد المتمحور حول القارىء وضع امامه مهمة مركزية واحدة فقط هي التاكيد على فاعلية القراءة والسعي لاعلاء شان القارىء كمتلقٍ في منظومة الخطاب الأدبي. ويمكن ان نلاحظ هنا ان الاتجاهات المختلفة التي تنضوي تحت باب « نقد استجابة القارىء » لا تشكّل موقفاً نقدياً موحدياً من الناحية المفهومية[16]، بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والادوات إلّا انها تكاد تجمع في الاعتراض على الرأي القائل بان المعنى كامن كلياً في النص الأدبي ، ولهذا ترفض حصر المعنى بالنص[17]، وتميل الى الاعتقاد بان القارىء هو الخالق الحقيقي للمعنى. ويرى باحث معاصر ان الاتجاهات النقدية المتمحورة حول القارىء تشكّل تحدياً مباشراً لهيمنة النظريات المتجهة نحو النص التي تمثلها الاتجاهات الشكلانية والموضوعية والبُنيوية ومدرسة « النقد الجديد » إذ لم يعد بالميسور الحديث عن معنى النص دون ان تاخذ بنظر الاعتبار مساهمة القارىء في ذلك.[18] بل ان ناقداً امريكياً هو ستانلي فش قد طوّر مفهومه

المسمى بـ « الاسلوبية العاطفية »[19] Affective Stylistics كمعارضة مباشرة لمقولة « المغالطة العاطفية » The Affective Fallacy التي صاغها الناقدان الأمريكيان ومزات وبيردسلي[20]، وهما من ابرز ممثلي مدرسة « النقد الجديد » في امريكا والتي رفضا فيها الاحتكام الى القارىء او الى التاثير الذي تتركه القصيدة لدى المتلقي اكدا على ضرورة الاحتكام الى القصيدة ذاتها بمعزل عن تاثيرها او مؤلفها او الواقع الخارجي الذي خلقها.

ولقد لاحظنا غنى وثراء المقاربات النقدية الخاصة بفهم وتحليل عملية القراءة التي قدّمها منظرو هذه الاتجاهات ، ومما لفت نظرنا ان بعض هذه الاتجاهات تؤكد ايضاً وباهتمام ملحوظ على دور المؤلف ، كما ان المفكّر الالماني ولفانج آيزر صاحب نظرية « التاثير والاتصال »يعير اهتماماً لدور النص والقارىء معاً في انتاج المعنى وهو لا يكتفي بدور القارىء فقط ، كما تفعل اتجاهات نقدية اخرى مثل « نظرية التقبل او التلقي » إذ ترى نظرية آيزر « ان عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين ، من النص الى للقارىء ، ومن القارىء الى النص ، فبقدر ما يقدم النص القارىء ، يضفي القارىء على النص ابعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص ، وعندما تنتهي العملية باحساس القارىء بالاشباع النفسي والنصي ، وبتلاقي وجهات النظر بين القارىء والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها ».[21]

واضاءت الاتجاهات النقدية الخاصة بـ « نقد استجابة القارىء » الكثير من اسرار عملية القراءة وضروبها ومستوياتها وشروطها ، كما طرحت آراء غنية حول طبيعة القارىء المثالي او المقترح للنص الادبي.[22] وقد شارك عدد كبير من النقاد والباحثين من مختلف الاتجاهات في اغناء هذه الجوانب. فقد تحدث تودوروف عن وظيفة القراءة ومستوياتها في اكثر من موطن وميز بينها وبين وظيفة « الشعرية » فهو يرى « ان القراءة تحدد لنفسها مهمة وصف نسق نص محدد ، وهي تستخدم الأدوات التي توفرها « الشعرية » ، إلاّ انها تقدم اكثر من مجرد تطبيق بسيط لهذه الأدوات. فهدف القراءة ، وهو مختلف عن هدف الشعرية ، يتمثل في اضاءة معنى معين ، بالدرجة التي لا يستند فيها هذا المعنى من قبل مقولات الشعرية ».[23] وميز تودوروف بين ثلاث فعاليات موجهة لاستيعاب النص الادبي : هي وجهة النظر الاسقاطية ووجهة النظر التعليقية ووجهة النظر الشعرية.[24] ويقدم الناقد الامريكي مايكل ريفاتير مساهمة متميزة في هذا الميدان في كتابه « سيميوتيك الشعر ». ويرى هذا الناقد ان الظاهرة الادبية هي جدل بين النص والقارىء ، ويشير الى اننا إذا رغبنا في صياغة قواعد تتحكم في هذا الجدل يتعين علينا ان نعرف بان ما نصفه ، إنما هو امر يتم إدراكه من قبل القارىء.[25] وتتردد بين القارىء والباحثين مجموعة من المصطلحات التي تكشف عن مستويات القراءة المختلفة منها : القراءة الاستكشافية والقراءة الاسترجاعية والقراءة الهرمنوتيكية والقراءة المحكمة (او القراءة عن كثب) والقراءة الاستنساخية ، والقراءة العمودية والقراءة الافقية والقراءة الاستنطاقية وغيرها.

وذهب النقاد مذاهب شتى في تحديد طبيعة القارىء المقصود ، فهنالك مَنْ يتحدث عن « القارىء المثالي » ، و « القارىء الخيالي » و « القارىء الضمني » و « القارىء العليم » و« القارىء ذي الكفاءة اللغوية » وهناك مَنْ يتوجه الى قارىء فردي او اعتيادي بينما يتوجه آخر الى مجتمع متكامل من القراء ، وبعضهم يضع اشتراطات مسبقة لهذا القارىء ، فهو يجب ان يكون ملماً بالسياق اللغوي والثقافي ، وبالجنس الادبي والشفرة ، كما ان هناك مَنْ يشترط في هذا القارىء معرفة السياق التاريخي والاجتماعي للنص ، ومعرفة المؤلف[26] وفهم موقفه الآيديولوجي ورؤيته للحياة والأشياء.

إلاّ اننا نستطيع ان نقول ان كل المنطلقات المتجهة نحو القارىء تكاد ان تنبع من منظور واحد على المستوى الفلسفي والاونطولوجي هو المنظور الذاتي الذي ينطلق من الاعتماد على الذات القارئة في تحديد المعنى. وهذا الموقف ينفي امكانية خلق

تصور موضوعي قائم خارج الذات ، لذا فان الذات هي وحدها القادرة على تقديم انطباع اولي او صورة لما هو خارجي ، ومثل هذا الموقف يشكّل رد فعل مباشر ضد اسراف الاتجاهات الموضوعية ومنها الشكلانية والبُنيوية في رفضها الاعتراف بدور الذات والوعي في ادراك الحقيقة وانتاجها ومما له دلالة في هذا الصدد ان نكتشف ان الكثير من اتجاهات « نقد استجابة القارىء » تجد عوناً فلسفياً لها في منظور « الفينومينولوجيا » ــ الظواهرية ــ المعاصرة وبشكل خاص في افكار هو سرل وهايدجر. ويعترف ديريدا زعيم الاتجاه التفكيكي ، وكذلك المفكر الالماني آيزر وغيرهما بتاثرهما المباشر بالمنطلقات الفلسفية للفينومينولوجيا المعاصرة. إذ يتفق ديريدا مع هوسرل في اعتبار ان « الأشياء بذاتها » لا تعدو أن تكون مجرد ظواهر مدركة عن طريق التجربة المباشرة وهي اشارات و « تاثيرات » للغة.(٢٧) كما يلتقي مع راي هوسرل الذي يذهب الى ان غاية الاستقصاء الفلسفي تكمن في معرفة « محتوى وعينا » وليس في معرفة « الأشياء في العالم » وذلك لأن وعينا هو دائماً عن « شيءٍ ما » وهذا « الشيء » الذي يظهر لوعينا هو الشيء الوحيد الواقعي حقاً بالنسبة لنا.(٢٨) ومثل هذا الموقف توكيد للمنظور الذاتوي الذي يؤمن بان « العقل الانساني الفردي هو مركز المعنى واصله »(٢٩) كما افاد ديريدا من آراء هوسرل وهيدجر حول « استحالة اكتشاف بداية جذرية »(٣٠) كما يعكس ديريدا الكثير من افكار الشك واللا تعيين ، وهو يجسّد مقولة نيتشه القائلة بان « الحقيقة وَهَم ، نسي انه ليس سوى وَهَم »(٣١) ويدرك ديريدا ان موقفه هذا قد يتهم بالنهلستية (العدمية) لذا فهو يستدرك مؤكداً ان برنامجه التفكيكي ليس مجرد اختزال عدمي للمعنى الى لا معنى ، بل هو إنما تحرير جذري للمعنى.(٣٢) كما ان احد نقاد «استجابة القارىء » وهو ديفيد بليج ينطلق من نتائج فلسفة العلم التي توصل إليها كوهن خاصة ، والتي تنكر وجود عالم موضوعي من الحقائق ، وتؤكد ان الابنية الذهنية للمدرِك (المتلقي) هي التي تقرر ما يمكن اعتباره حقيقة موضوعية ، وهو يرى « ان المعرفة تُخْلَق من قبل الناس ولا يُعْثَر عليها ».(٣٣)

ومن كل ذلك نرى ان مثل هذه المواقف إنما تفيد بشكلٍ مباشر من تلك الاتجاهات الفلسفية التي تحاول « خلع العقل عن عرشه » على حد تعبير لوكاش ، « ان الأساس على صعيد نظرية الفلسفة هو دوماً اللا ادرية والنسبية التي تسير موازية لها ».(٣٤) ولذا يتهم ناقد معاصر هو كرستوفر بطلر منحى التفكيكية بانه يقع ضمن دائرة الاتجاهات التشكيكية التي لا تؤمن بامكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والافكار ، وهذا امر ينطبق على اللغة ذاتها. ويذهب هذا الناقد الى القول بان التفكيك يميل الى التشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع او الأفكار نقلاً موضوعياً ويرى ان هذا الاتجاه يمثل ردة على التيار البُنيوي الذي قام على تاكيد تناسق بُنية النص الأدبي وفق منطق وقوانين لغوية لا تقبل التعديل او التغيير ولا تتاثر باي شيء خارجها. ويرى هذا الناقد ان هذا الاتجاه يقوم على التشكك في العلامة اللغوية نفسها ، وفي منطق انتظامها وقوانينه ويشير الى ان النص الأدبي وفق المنظور التفكيكي لا يمثل بُنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها ، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحوٍ يجعل من النص قابلاً لتفسيرات وتاويلات لا نهاية لها.(٣٥)

وبقدر ما يتعلّق الامر بفهم وظيفة القراءة ودورها ، نرى ان المشكلة الأساسية لا تكمن في الحديث عن تعدد القراءات للنص الواحد ، ورفض فكرة المعنى الواحد ، فهذا أمر مقبول ومنطقي ، إلّا ان المشكلة تكمن في دفع الموقف نحو اللا تحديد واللا تعيين فتستحيل القراءة ــ في المنظور التفكيكي مثلاً ــ الى « اساءة قراءة » Misreading وتنتفي امكانية تحقيق قراءة صائبة ، ما دامت كل قراءة هي الأخرى معرَّضة للتفكيك والنقض. ولذا يبدو رد الناقد (ابرامز) على هيليز ميلر منطقياً بتاكيده انه ما لم يقبل المرء بامكانية الوقوف على معنى محدد ، او قابل للتحديد ، فان مفهوم التاريخ الأدبي نفسه

يغدو مستحيلاً. ولذا يقترح ابرامز السعي لتحديد المعنى عن طريق استخدام ثلاث ستراتيجيات مختلفة : الستراتيجية الأولى تتمثل في التوسل الى قصد المؤلف والستراتيجية الثانية بالاحكام الى الواقع اللغوي للنص نفسه ،اما الستراتيجية الثالثة فتكمن في اللجوء الى كفاءة القارىء المتدرب.[٣٦] وتتسع دائرة الاعتراضات على المنحى الفينومينولوجي لادراك المعنى داخل النص بين المفكرين والنقاد ، ويعارض بول ريكور الاعتماد على النص وحده لانتاج المعنى ، كما لا يتوقف عند دور المتلقي ، بل يتحدث عن المرجع التاريخي ايضاً. فهو يذهب الى ان المعنى نص قابل للتاويل ، وهو يرى ان كل نص يتضمن سياقاً تاريخياً وان النموذج الهيرميونتيكي يبين ان تعدد المعاني لا ينبع فقط من عالم النص نفسه ، ولكنه ينبع من مرجع تاريخي مزدوج يتمثل في عالم المؤلف وفي الظروف اللاحقة للتلقي والتاويل.[٣٧]

وبعد.. لم تكن الساحة النقدية والادبية العربية بعيدة عن هذا الجدل الخصب ،كما اشرنا سابقاً. فمنذ السبعينيات ، بدات هذه الاتجاهات والمناهج والمقاربات النقدية الجديدة ، وبشكلٍ خاص المناهج الالسنية والأسلوبية والبُنيوية والسيميولوجية والتفكيكية تجد صدى متبايناً بين مختلف الأوساط الأدبية والنقدية العربية. ويعود الفضل في تقديم هذه المناهج الجديدة الى جهود عدد كبير من النقاد والدارسين في المغرب وتونس والى مساهمة اقل من الحلقات الأدبية في القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد. وربما كان الانتباه الى البُنيوية مبكراً نسبياً ، تلاه اهتمام لاحق بالمباحث الألسنية والأسلوبية ، وتاخر بعض الشيء انتباه النقاد العرب الى طروحات النقد التفكيكي و « نقد استجابة القارىء » حتى الثمانينات. ويمكن ان نلاحظ هنا ان انعطاف بعض النقاد نحو هذه المناهج الجديدة كان حاداً ومفاجئاً ، مما اكسب الكثير من الدراسات والبحوث النقدية صفة الارتجال والتقليد والميكانيكية والاكتفاء بتقديم شروحات وتفسيرات للاتجاهات والمناهج النقدية المختلفة. إلّا اننا بمرور الزمن بدانا نتعرف الى ملامح نقدية رصينة وجادة ، واستطاع عدد كبير من النقاد العرب من تكوين تصور نقدي خاص بهم مكنهم من تقديم تطبيقات نقدية ذكية اغنت الحركة النقدية العربية وامدتها بدماءٍ جديدة ورغم عدم اتضاح حدود متميزة وواضحة لمختلف التطبيقات النقدية ، إلّا اننا بدانا نلمس نتائج بعض النزعات النقدية التي تركزت على النص والتي تطلق عليها الناقدة خالدة سعيد « نزعة الاحتفال بالنص »[٣٨] كما رحنا نلمس بعض التطبيقات ذات الطابع التفكيكي او تلك المتمحورة حول القراءة. ويمكن ان نقول بان الحركة النقدية العربية قد وجدت نفسها وقد انغمست بشكلٍ جاد وحماسي في ممارسة بعض هذه المناهج النقدية الجديدة. وليس معنى ذلك ان هذه المناهج اصبحت هي المهيمنة في الساحة النقدية ، فهنالك ايضاً الكثير من الاتجاهات النقدية الراسخة لها تقاليدها العريقة ومنها الاتجاهات الأكاديمية والتاريخية السوسيولوجية والأيديولوجية والانطباعية والسيكولوجية وغيرها.

ويمكن ان نشير هنا الى بعض الأعمال النظرية والتطبيقية التي قدَّمها عدد من النقاد العرب منذ السبعينات والتي تعنى بمشكلات النص او القراءة ومنها كتابات د. كمال ابو ديب وخالدة سعيد ، عبدالسلام المسدي وعبدالفتاح كليطو ، وحمادي صمود ، وحسين الواد ، ومحمد برادة ، وسعيد علوش ، ومحمد بنيس وسعيد يقطين والياس خوري واحمد المديني وعبدالسلام بنعبدالعالي ومحمد الحناش ومحمد مفتاح وموريس ابو ناصر وعبدالكريم حسن ، وافنان القاسم ومحمد رشيد ثابت وابراهيم الخطيب واعتدال عثمان وصبري حافظ ، وجابر عصفور ونبيلة ابراهيم وإدريس الناقوري وانجيل بطرس سمعان وسيزا قاسم وصلاح فضل ومحمد الهادي الطرابلسي وعبدالله الغذامي ويمنى العيد وياسين النصير ومالك المطلبي وحاتم الصكر وشجاع العاني وعبدالرحمن طهمازي وخيري منصور وغيرهم. ولو حاولنا الاقتصار على فحص بعض التجارب التي حاولت ان تجعل من القراءة مشروعاً تطبيقياً

لفحص النص لوجدنا مجموعة من التجارب النقدية المتباينة فقد لاحظنا ان كلمة « قراءات » راحت منذ مطلع الثمانينات تتصدر الكثير من العناوين والمشروعات النقدية التطبيقية. فالدكتور عبدالسلام المسدي قد اطلق على بعض دراساته النقدية لعدد من التجارب الأدبية مصطلح « قراءات » ونعني به كتابه النقدي « قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون » ويحدد الدكتور المسدي منهجه بوضوح بقوله : « هذه قراءات تلزم صاحبها ، اكثر مما تلزمك ايها القارىء الكريم ، فهي تحمل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة ، وتتخطى المقروء من حيث هو نص ، بعد ان تتخطى ما حول النص من متراكمات »(٣٩) ونلمس هنا تاكيد الناقد على الطبيعة النسبية للقراءة وبالتالي امكانات القراءة متعددة الأوجه. ورغم المنحى الأسلوبي والنصي الذي يعتمده الناقد إلاّ انه يكشف لنا عن اهتمام مماثل بنفسية المؤلف احياناً وياخذ بنظر الاعتبار الأثر الذي يتركه النص في نفسية القارىء او المتلقي ايضاً. كما عدّ الدكتور عبدالله الغذامي دراسته التحليلية لتجربة حمزة شحاتة في كتابه « الخطيئة والتفكير : من البُنيوية الى التشريحية »(٤٠) نموذجاً للقراءات التفكيكة. ويبدو انها — في حدود عملنا — اول دراسة نقدية عربية متكاملة تعلن انتماءها الى النقد التفكيكي — إذا ما استثنينا مساهمات ادور سعيد النقدية المنشورة اصلاً باللغة الانكليزية — كما نستطيع ان نكتشف بعض العناصر المنهجية التفكيكة في قراءات الدكتور محمد عابد الجابري للفكر العربي. ورغم ان الدكتور عبدالله الغذامي يؤكد اختياره لمنهج القراءة التفكيكة — ويطلق عليه مصطلح القراءة التشريحية — إلاّ انه لا يتجاهل النص الشعري وقدراته على اضفاء الدلالة والمعنى كما لا ينهمك مثل التفكيكيين الأوربيين والامريكيين في عملية تقويض متواصلة للنص ، بل يبدو لنا اقرب ما يكون الى روح القراءة النصية التي تحاول ان تحقق توازناً بين سلطتي النص والقراءة ، ويمكن ان نستشف ذلك من فحص منهج النقد في القراءة والذي يمر بالمراحل الخمس التالية :

١ — قراءة عامة لكل الأعمال وهي قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد للملاحظات.

٢ — قراءة تذوقية نقدية ، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل ، اي النوى الاساسية.

٣ — قراءة نقدية تعمد الى فحص النماذج بمعارضتها مع العمل.

٣ — دراسة النماذج على انها وحدات كلية.

٤ — وبعد ذلك كله تاتي (الكتابة) وهي اعادة البناء.

ويربط الدكتور الغذامي بين منهجه هذا ومنهج القراءة التفكيكية بالقول بان هذه النماذج هي اشارات عائمة تسعى الى تاسيس (اثرها) في القارىء الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الاشارة بربط النص بسياقه من اجل بناء حركة النصوص المتداخلة وبالتالي بناء (الشحاتية) التي هي النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاته.(٤١)

وفي محاولة لتحديد منهج قرائي خاص في تحليل بُنية الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز الدكتور محمد عابدين الجابري في كتابه « الخطاب العربي المعاصر » بين ثلاثة ضروب من القراءة : الضرب الاول يُطلق عليه مصطلح « القراءة الاستنساخية » او « القراءة ذات البُعد الواحد » وهي قراءة تحاول جاهدة ان تتبنى نفس البُعد الذي يتحدث عنه النص. وواضح ان هذه القراءة محكومة بهيمنة النص اساساً ، فهي تريد الوقوف عند حدود التلقي المباشر ، وتجتهد في ان يكون هذا التلقي باكبر قدر من الأمانة ، اي باقل تدخل ممكن. ويرى الجابري ان هذه القراءة تحاول ان تخضع نفسها للنص ، تبرز ما يبرزه ، وتخفي ما يخفي ، لتقدم لنا صورة — طبق الأصل — الى هذه الدرجة او تلك عن المقروء ، اي تعبيراً مطابقاً لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التي يحملها. اما الضرب الثاني من القراءة فيسميه بالقراءة التاويلية او القراءة ذات البُعدين ، وهي قراءة تعي منذ اللحظة الاولى كونها تاويلاً ، فلا تتوقف عند حدود

العرض او التلخيص والتحليل بل تريد اعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله اكثر تماسكاً واقوى تعبيراً عن إحدى وجهات النظر التي يحملها الخطاب صراحة او ضمناً ، ويدعو د. الجابري الى تجاوز هاتين القراءتين لانهما ـ كما يرى تلتقيان في محاولة اخفاء التناقضات التي تقدم نفسها على سطح الخطاب المفرد ، مجتهدة في تذويبها عن طريق التاويل. ولهذا فهو يطرح ضرباً ثالثاً من ضروب القراءة اطلق عليه مصطلح « القراءة التشخيصية » ، وهي قراءة ترمي الى « تشخيص » عيوب الخطاب ، وليس الى اعادة بناء مضمونه. ويبدو لنا الدكتور الجابري هنا اقرب ما يكون الى روح القراءة التفكيكية التي ترى في الخطاب نزعة ذاتية نحو التقوض والتفكك بفعل تناقضاته الداخلية. ويشدد منهجه ايضاً على ذاتية الوعي ونسبية القراءة بقوله بان القراءة ليست عملاً بريئاً ويؤكد « اننا نحاول ان نسهَم بوعي وتصميم في انتاج مقروئنا. ومقروءنا هذا ليس ما يقوله النص بل الكيفية التي يقرا بها ».[42]

ونجد صدى متفاوت المستويات لمفاهيم القراءة وضروبها وشروطها في تطبيقات عدد من النقاد والدارسين العرب المعاصرين. فالناقدة اعتدال عثمان تحاول في بعض قراءاتها تطوير منهج خاص في القراءة اطلقتْ عليه مصطلح « القراءة الاستنطاقية » ، ويبدو ان الناقدة إنما تحاول هنا تطوير منهج الدكتور محمد عابد الجابري في « القراءة التشخيصية ». فهي تدين مقدماً منهج « القراءة الاستنساخية » الذي أشار إليه الجابري ، وتدمج بين استراتيجياته الخاصة وستراتيجيات « القراءة التاويلية » ، كما بلورها الدكتور العابدي. اما القراءة الاستنطاقية التي تنحاز إليها فهي تلك التي تسهَم بوعي في انتاج وجهة النظر التي يحملها او يتحمّلها الخطاب. ويتطلّب هذا النوع من القراءة ـ كما ترى الناقدة ـ شحذاً لارادة القارىء ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الافكار وتركيبها يمارس القارىء افعال الاختيار فتتقدم افكار بعينها وتتراجع افكار غيرها ، او تبرز جوانب ، ويخفت الضوء المسلّط على جوانبٍ اخرى حتى نصل في نهاية الأمر الى بناء جديد لأفكار العمل الفني ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار. ورغم ان الناقدة تكشف عن نزعة قرائية تفكيكية ، واستنطاقية للنص وتؤمن بفاعلية القراءة ودورها في تاويل الخطاب والاشتراك في انتاج الدلالة[43] إلّا انها تظل الى حدٍ بعيد ـ في ممارستها التطبيقية ـ قريبة من شفرة النص وانساقه البُنيوية الداخلية.

ويكشف لنا الدكتور سعيد علوش عن فهمه الخاص لوظيفة القراءة وآلياتها وهو يميز بين ثلاثة انواع او مستويات قرائية : القراءة الأفقية والقراءة العمودية والقراءة الهرمنوتيكية. ويرى الناقد ان « القراءة الافقية » تقود القارىء المتوهم عادة الى احترام العقد الضمني بينه وبين المؤلف ، اما « القراءة الافقية » فتبدأ بالمقارنة الأولية الساذجة لتنتهي بالتساؤل عن التشابهات والتماثلات او التعارضات ، فالتركيب. ثم يعلن الناقد عن تفضيله لقراءة ثلاثية الرغبة والحدود اطلق عليها مصطلح « القراءة الهرمنوتيكية تعتمد ـ كما يقول الناقد ـ على ملاحقة خطابات المستنسخات وجدلية اللعب بالرموز والمواقف والشخصيات.[44]

ويرى الناقد سعيد يقطين في كتابه « القراءة والتجربة » ، ان القراءة ممارسة وان تجربة القراءة هي عملية انتاج. ويحاول الناقد ان يدفع عن « القراءة الجديدة » تهمة الشكلية بسبب اغفالها للمضمون او المحتوى الذي تحمله التجربة باشارته الى امكانات القراءة الهائلة كانتاج في الكشف عن المحددات العميقة والبُنيوية التي يقوم عليها العمل الادبي.[45] وإذا كان معظم النقاد يقيم مشاكله بين مفهومي النقد والقراءة فان بعض النقاد يفترض وجود حدود واضحة بينهما فالناقد والروائي مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية. وهو يرى ان الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط اساسية هي :

١ ـ المنهج المحدد : هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة او على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

٢ ـ الموقف الأيديولوجي : ويتضح هذا الموقف

في الكتابة النقدية على المنصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

٣ ـ الدراسة الخارجية للنص : وهذه السمة تكمل ما سبق ، فيغدو نقد الأثر الابداعي محاكمة مباشرة ومجتزاة لصورة قائمة خارج سياقها الفني الابداعي.[٤٦]

وقد خيّل لنا ان الناقد هنا إنما آثر منهج القراءة فلكي « يتخفف » من القيود المنهجية للممارسة النقدية من جهة وللتحرير من معالم القصور التي يتوهمها في المهمة النقدية. ونرى ان التفرقة ، بهذه الصورة بين النقد والقراءة ، غير قائمة ، فالنقد يظل شكلاً من اشكال القراءة ايضاً.

وتحفل المكتبة العربية بمجموعة طيبة من التجارب القرائية الطموح رغم ان بعض هذه التجارب تظل إما تقليدية او اسيرة لسلطة النص ، ولا يبدو توظيف مصطلح القراءة مبرراً بالنسبة لتجارب اخرى. فالدكتور عبدالملك مرتاض يقدم لنا تجربة قرائية لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليماني الدكتور عبدالعزيز المقالح تحت عنوان « بُنية الخطاب الشعري ـ دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمنية »[٤٧] وهذه التجربة لا تنتمي في واقع الأمر الى منهجية القراءة التشريحية او التفكيكية ، بل هي خليط من القراءات التقليدية والأكاديمية والانطباعية والبُنيوية. وقد سبق لنا وان اطلعنا على محاولة جادة وناضجة اخرى للدكتور محمد مفتاح تصب في هذا السياق هي : « تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص »[٤٨] رغم كون هذه الدراسة اقرب ما تكون الى المنهجية البُنيوية وخاصة في سعيها لتقصي مظاهر النسق والبناء والتشاكل داخل النص الشعري. كما قرانا حديثاً مقاربة قرائية جادة للناقد حاتم الصكر في كتابه « الأصابع في موقد الشعر : مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة » كشف فيها الناقد عن منهج متميز في القراءة والتاويل اسماه بـ « منهج النص » ، وهو يحاول ان يوفق فيه بين معطيات النص وما يمكن ان يتركه هذا النص في نفس قارئه ، وهي عملية موازنة ضرورية ومطلوبة تماماً. كما ان الناقد يقدم استدراكاً مهماً باعترافه بالافادة من ضروب القراءة الأخرى فهو يستفيد من السيرة والعوامل النفسية والاجتماعية في اضاءة كثير من زوايا النص المعتمة ، « إلاّ ان الحكم دوماً ـ والقول للناقد ـ هو النص باعتباره بُنية متكاملة تعطي موقفاً او تحدد حالة يفترض وصولها الى القارىء ». ونجد لدى الدكتور صبري حافظ توسطاً في الموقف بين سلطتي النص والقراءة ، فهو يرفض الاستسلام الكلي لشفرات النص ، كما يرفض اطلاق العنان كاملاً لحرية القراءة عن طريق تجاهل النص نفسه وهو يرى ان القارىء إنما يتلقى النص من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية ، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية ابداعية متميزة. ويرى هذا الناقد اننا عندما نقرا نصاً ، فاننا لا نقراه بعقل بكر محايد ، فالبكارة العقلية لا وجود لها، كما ان الحياد النصي خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل. ولذا فنحن نقرا من خلال عقل صاغت قدراته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ، ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها او استهجانها على السواء. ويخلص الناقد الى استنتاج مهم يرى فيه « ان القارىء إنما يقرا النص من خلال هذه القراءات ، ويدخل في عملية صراع لا تفاعل مع شفراته النصية المتعددة »[٥٠].

وبعد ان توقفنا امام طبيعة الاتجاهات النقدية المتمحورة حول القراءة وتلك التي تعلي من شان سلطة النص ، يجدر بنا ان نتساءل بوضوح وصراحة عما يتعين على الناقد العربي الحديث أن يفعله وصولاً الى بلورة تصور نقدي شامل للظاهرة الابداعية ؟ هل يكفي لهذا الناقد ان ينساق كلياً وراء سلطة النص ، أَمْ يقف الى جانب سلطة القراءة ؟

في تصوري ان الناقد العربي بحاجة الى الخروج بموقفٍ نقدي متوازن يعبّر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية ويكون حصيلة لتحليل ادبي وسوسيولوجي وتاريخي للظاهرة الادبية وعلائقها المنظورة وغير المنظورة ، وإلاّ فان هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والضياع والسقوط فريسة للجوانب السلبية لعملية الاتصال الثقافي والمثاقفة.

وإذا ما استرجعنا الماضي قليلاً لوجدنا ان « القراءات » النقدية العربية في تاريخها الطويل ، لم تحتكم الى معيار قرائي واحد ، وهو امر طبيعي ، بل كانت عرضة للتبدل والتحول. وقد كانت اغلب تلك القراءات محكومة بذائقة المتلقي وميوله الجمالية. ولذا كنا نلاحظ على الدوام صعوداً لدور المتلقي او القارىء في حالة الشعر العربي الذي كان غالباً ما يُنشد او يُلقى شفاهياً. بل يمكن ان نقول بان الشاعر العربي كان يكتب من اجل تحقيق « الأثر » في المتلقي ، وهو غالباً الجماعة القبلية ، مما كان يكسب التجربة الشعرية وظيفة اجتماعية مباشرة. إلّا ان الامر لم يستمر طويلاً ، فتطور الحضارة العربية وتعقد الحياة الاجتماعية داخل المدينة تطلّب البحث عن معايير وقيم جمالية ونقدية واضحة. ويمكن ان نعد المبادىء الأساسية التي جاء بها مفهوم « عمود الشعر » بمثابة منهج جمالي متكامل يرقى الى مرتبة « المانيفستو » او البيان الأدبي للشعرية الكلاسيكية آنذاك. وكنا نلمح في كل ذلك ميلاً للاحتكام الى « تعددية » العوامل الخارجية الداخلية التي تتحكم في انتاج وتذوق النص الشعري. وقد استمرت هذه المعايير لفترةٍ طويلة ، رغم التبدل الجزئي الذي شمل بعض جوانبها ، ورغم ظهور بعض الميول النقدية والبلاغية التي حاولت ان تولي العوامل النصية واللغوية اهتماماً اساسياً. ولم تبدأ هذه النزعة التعددية بالانحسار إلّا في العصر الحديث ، وبالذات تاثراً بالاتجاهات النقدية الأوربية والأمريكية الحديثة ، حيث راح النقد العربي يولي اهتماماً احادياً بالتجربة الأدبية عن طريق التركيز على جانبٍ معين بذاته : كالتركيز على الجانب النفسي والتعبيري في شخصية المبدع (في حالة الاتجاه النفسي) او التركيز على الخلفية التاريخية والسوسيولوجية والآيديولوجية التي تقف وراء النص في حالة الاتجاهات التاريخية والسوسيولوجية والنقدية ، او التركيز على النص بوصفه بُنية لغوية واشارية مكتفية بذاتها في حالة الاتجاهات الموضوعية والشكلانية والأسلوبية ، او التركيز على دور القارىء في انتاج معنى النص كما هو الحال في المقاربات الحديثة الخاصة بالقراءة. كما لم تعدم الحياة النقدية وجود بعض الاتجاهات النقدية التي حاولت ان تفيد من اكثر من عامل واحد من هذه العوامل ، في محاولة للخروج من هيمنة النزعات « الاحادية » إلّا ان هذه الاتجاهات اكتفت في الغالب بعملية انتقائية عشوائية غير مدروسة.

ونرى انه ينبغي علينا الاعتراف هنا بان اية نزعة « احادية » في تناول الظاهرة الابداعية غير كافية بحد ذاتها. فالظاهرة الأدبية هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن ان تحسم بالولاء لسلطة النص وحدها ، او لسلطة القراءة فقط ، او لأي من السلطات الخارجية او الداخلية الأخرى. فهذه الظاهرة شئنا أمْ ابينا تظل محكومة بمجموعة كبيرة من « السلطات » والقوى والعوامل التي تتحكم بدورها بنسب متفاوتة في انتاجها وانتشارها. وعلى النقد العربي ان يسعى لاكتشاف القوانين الجدلية الخاصة بسيرورة هذه الظاهرة الأدبية.

وفي تقديرنا ان الظاهرة الأدبية ، وضمناً للنص الأدبي ، هي ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة. ولذا فان على الناقد العربي ان يعترف مقدماً بسلطتي التاريخ والواقع الاجتماعي ، دون ان يدفعه ذلك الى تقديم تحليلات ساذجة ومسطّحة ومباشرة لدور هاتين السلطتين في انتاج الظاهرة الأدبية وبالذات تفادي النزعة « التاريخانية » المتطرفة وتقديم فهم آلي لنظريات الانعكاس والمحاكاة. وبما ان النص الأدبي هو نتاج فردي لكاتب معين بذاته ، فلا يمكن اسقاط دور هذا المبدع بحجة تجنب الوقوع في « مغالطة عاطفية » على حد تعبير ويمزات وبيردسلي. إلّا ان ذلك لا يعني الركون دائماً الى « نوايا » المؤلف ومواقفه الأيديولوجية المعلنة والمباشرة ، ولا يتضمن الدعوة الى تحليل نفساني متطرف للظاهرة الأدبية في علاقتها بالمبدع. وهناك اضافة الى ما تقدم مجموعة من السلطات المباشرة وغير المباشرة التي لا يمكن تجاهلها. فالناقد فرانك كيرمود يؤكد على تاثير سلطة المؤسسة الثقافية والتقاليد الأدبية على عملية التاويل

والتفسير.[50] ويكشف لنا ميشيل فوكو عن الكثير من « السلطات » العوامل «الخارجية » التي تحد من سلطة الخطاب وانتاجه.[51] ويمكن ان نضيف الى كل ما تقدم الكثير من السلطات التي تتحكم في مرحلة ما بعد انتاج النص ومنها سلطة وسائل الاعلام والاتصال المختلفة. وإذا ما اعترفنا بفاعلية كل هذه السلطات فلابد لنا من الاعتراف بسلطتي النص والقراءة ايضاً. إلّا اننا يجب ان نفهم بشكل موضوعي حدود هاتين السلطتين ، وان نتجنّب النظرة الاحادية التي تحاول أن تسقط او تغفل بقية العوامل والسلطات لحساب سلطة معينة بذاتها.

وربما تستطيع نظرية «الانتاج الأدبي » كما قدّمها بيير ماشيري من اضاءة بعض جوانب المشكلة الراهنة في النظرية الأدبية. النظرية الأدبية هي عملية انتاج مرهونة بالحاجات الملموسة لمرحلة معينة ولطبيعة التجارب الأدبية السائدة او المطلوبة. ولذا فان هذه النظرية قادرة على ان تقدم تفسير اولياً لظاهرة صعود هذه السلطة او تلك في مرحلة معينة. ويمكن ان نلاحظ ان النزعات الاحادية ، اضافة الى تمثيلها لمواقف ورؤى اجتماعية معينة ، هي سلسلة من ردود الأفعال المباشرة ضد تسيد سلطات اخرى. فقد جاءت نزعة سلطة النص كرد فعل مباشر ضد صمود سلطة العوامل الخارجية في القرن التاسع عشر ، كما جاءت سلطة القراءة كرد فعل مباشر ضد طغيان سلطة النص ، وهكذا بالنسبة لبقية السلطات. ونحن نرى ان العودة الى مفهوم الخطاب والى مكونات المرسلة الشعرية ووظائفها التي حددها جاكبسن سيساعدنا على تقديم توازن مدروس ومنطقي للعوامل والسلطات التي تتحكم في الظاهرة الأدبية. ولابد لنا هنا من ان نتذكر تحذير جاكبسن من مغبة تجاهل بعض المكونات والوظائف الخاصة بالمرسلة عند تحديد الوظيفة المحورية المهيمنة. وهذا ما حدث تماماً. فالمناهج الشكلانية والجمالية التي اعلت من سلطة النص ركّزت على « شعرية » النص ــ كوظيفة محورية مهيمنة ــ واهملت ما عداها من وظائف ، كما ان المناهج المتمحورة حول القراءة حاولت ان تنقل اتجاه السهم نحو المتلقي / القارىء لتدفع بالمرسلة نحو اداء وظيفتها الابلاغية. ونجد من الجانب الآخر ان بعض المقاربات النفسانية تعلي من شان المرسِل / المبدع وتهمل بقية الوظائف. ولذا فنحن ندعو الى اعادة النظر في طبيعة المرسلة الشعرية ووظائفها والتاكيد على ان الخطاب الأدبي يمتلك طبيعته الحوارية الخاصة بوصفه حواراً بين مرسِل ومتلق. كما ان ذلك يؤكد الحاجة الى تحديد السياقات اللغوية والمرجعية والاجتماعية والتاريخية التي تسهم بدورها في انتاج الخطاب وتاويله وتداوله.

إن العودة الى مفهوم « الخطاب » والى المرسلة الشعرية بشمولها سيجنبنا اعباء تحطيم صنمية سلطة احادية معينة ، لنحل محلها صنمية سلطة احادية اخرى ، وسوف يساعدنا ذلك على تشكيل تصور شمولي للظاهرة الأدبية والسلطات المؤثرة فيها ، دون ان يعني ذلك السقوط في موقف انتقائي ملفق او مصطنع فنحن لا ندعو وبشكل ميكانيكي لتحقيق موازنة متكاملة بين مختلف مكونات المرسلة الشعرية ووظائفها ، بل نؤمن بضرورة العثور على وظيفة محورية في كل خطاب ، إلّا ان ذلك يجب ان لا يكون على حساب بقية الوظائف الخاصة بالمرسلة الشعرية. ومما يبعث على الارتياح اننا بدأنا نلمس خلال هذا الدوار النقدي رغبة صادقة وجادة لدى عدد من نقادنا لتحقيق نوع من التوازن المقبول بين السلطات الخارجية والداخلية التي تتحكم في انتاج الظاهرة الأدبية ومنها ظاهرة النص. فالدكتور عبدالسلام المسدي يعلن انه لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أُسساً لها ، مشيراً الى ان اوفق السبل الى نظرية شمولية ان نتنبه الى ان الظاهرة النقدية تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث : حضور الانسان مؤلفاً كان او مستهلكاً او ناقداً وحضور الكلام ، فحضور الفن.[53] كما يؤكد الدكتور كمال ابو ديب على تاثير العوامل الخارجية اضافة الى تركيزه على تقديم تحليل بُنيوي لانساق النص.[54] ويرفض محمد بنيس النظرة المنغلقة لبعض المقاربات البُنيوية في فهم النص والتي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين والأنساق

الداخلية للعمل وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه.(٥٥) ويعترف محمد رشيد ثابت في دراسته لـ «حديث عيسى بن هشام» بعجز التحليل النصي منفرداً، مشيراً الى انه آثر تجاوز إطار التحليل الشكلي للأثر، لانه يرى ضرورة الانتباه الى الجذور الاجتماعية والتاريخية التي اسهمت في انتاج النص. إذ ان الشكل الأدبي نفسه ـ كما يقول هذا الباحث ـ تمليه الظروف الاجتماعية والتاريخية التي نشا فيها وليس من ابداع المؤلف(٥٦) ويذهب باحث آخر الى التاكيد على ان النص، وإن كان له عالم خاص، فان بُنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجي، فالكاتب ـ كما يقول ـ ليس هو وحده المؤلف بل يشترك معه، في آنٍ واحد، المجتمع والتاريخ، وبذلك يكون النص هو العلاقة.(٥٧)

ومن هذا كله يتعين على الناقد العربي ان يبلور مقاربة نقدية يفهم خلالها النص ضمن سياقاته الاجتماعية والتاريخيه والآيديولوجية، وذلك لكي لا يجد نفسه في شِراك منظور احادي أو مقاربة شكلانية للنص، تفرغ هذا النص من جوهره الاجتماعي ورؤيته التاريخية والفلسفية والآيديولوجية.(٥٨)

ولذا وتاسيساً على ما تقدم ندعو الى قراءة ابداعية شاملة للنص، بمعنى انها ينبغي أن لا تكون قراءة احادية الجانب. فالقراءة الأحادية وهي لا تختلف عن النظر بعين واحدة تظل دائماً قاصرة عن استيعاب الجوانب الشاملة للعملية الابداعية التي هي عملية سيكولوجية واجتماعية وتاريخية معقدة. ونحن نرى ان عملية الاستنطاق تتوقف على عملية استقراء شاملة لمقومات النص ولشبكة علاقاته السياقية بالسلطات والعوامل المتشابكة الأخرى.

نحن ندعو الى قراءة تستوعب النص بعينين مفتوحتين، وتتحسسه وتشمه بكل الحواس الانسانية، وتخترقه ببصيرة الوعي والقلب معاً، وتتطلع الى ما قبل النص، وبعده وصولاً الى السر الابداعي الجمالي والانساني الذي يزخر به عالم النص العميق الغور. ومثل هذه القراءة المقترحة لابد لها وان تفيد من ثراء مختلف المقاربات والاتجاهات النقدية والقرائية ومنها البُنيوية والتفكيكية والسوسيولوجية والسيكولوجية وغيرها. ومثل هذه القراءة تنزع الى الانطلاق من حقيقة ان النص الأدبي مشروط بتاريخيته وبجوهره الاجتماعي وبانتمائه للمبدع، وفي الوقت ذاته بتوجهه نحو الآخر: القارىء. كما ان قراءة كهذه تتوق لتجاوز الأفق الضيق لعدد من المقاربات الخارجية التي أُهملت او كادت دراسة وفحص البُنية الداخلية للنص الأدبي. لذا فلابد لقراءة ابداعية وشاملة كهذه ان تخلق مفهومها الجمالي وشعريتها القرائية القادرة حقاً على القيام بعملية استنطاق خلّاقة وشاملة للنص.

الهوامش:

(١) A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Raman Seden — The Harvester Press, England, 1985 P. 106.

(٢) «مبحث في علم الجمال» ـ جان برتليمي، ترجمة د. انور عبدالعزيز، القاهرة ١٩٧٠، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٢.

(٣) «مبادىء الفن» كولنجوود، ترجمة د. احمد حمدي محمود، القاهرة ١٩٦٦ ص ٣٨٢ ـ ٩٣٢.

(٤) «من قراءة النشاة الى قراءة التقبل» ـ حسين الواد، مجلة «فصول» العدد (١) ١٩٨٤، ص ١٠٩ ـ ١١٢.

(٥) Closing Statement : Linguistics and Peotics, Roman Jakobson, in "Semiotics" An Introdctory Anthology, edited by Robert E. Innis Indiana Uneversity Prees, U.S.A., 1985, P. 150.

(٦) «الخطيئة والتكفير: من البُنيوية الى التشريحية» د. عبدالله الغذامي، السعودية، ١٩٨٥ ص ٧٨.

(٧) Literary Terms and Cririciam, John Peck and Martin Coyle— Macmillan, London, 1984, P. 166.

(٨) "The Poetics of Prose" — The Todorov, Translated by Richard Haward Blackwell, Oxford, P. 19.

(٩) «التفكيك: النظرية والتطبيق» كريستوفرنوريس، عرض سمية سعد، مجلة «فصول» العدد (٤) ١٩٨٤، ص ٢٣١.

(١٠) «من قراءة النشاة الى قراءة التقبل» ص ١١٦.

(١١) Literary Terms and Cricicism, P. 166.

(١٢) الاستنطاق والتفكيك، حوار مع جاك ديريدا، مجلة «الكرمل» العدد (٧) ١٩٨٥ ص ٥٨.

(١٣) «العالم والنص والناقد» ـ ادور سعيد، عرض: فريال

جبوري غزول ، مجلة « فصول » العدد (١) ١٩٨٣ ، ص ١٩٤.

(١٤) المصدر السابق ص ١٨٧.

(١٥) « الخطيئة والتكفير : من البُنيوية الى التشريحية » ص ٧٩ ــ ٨٣.

(١٦) Reader — Response Criticism from Formalism to Post— Structulism — Edited by Jane P. Tompkins, the John Hopksons University Press, 1980 P. ix.

(١٧) المصدر السابق ص ٢٢٣.

(٢٠) "Reader — Response Criticism" P. ix, 71.

(٢١) « القارىء في النص : نظرية التأثير والاتصال » ــ نبيلة ابراهيم ، مجلة « فصول » العدد الاول ١٩٨٤ ص ١٠١.

(٢٢) « مستويات القراءة وشروطها » فاضل ثامر ، جريدة « الثورة » بغداد في ٢٣/٥/١٩٨٧.

(٢٣) Encyclpedic Dictionary of Science of Language, by Oswald Ducrot and Tzvetan Toorov — Translated by Catherine Porter, John Hopkins University Press, 1979, P. 80.

(٢٤) The Poetics of Prose, T. Todorov, PP. 235—241.

(٢٥) "Semiotics of Peotry", Michael Riffaterre, Indiana University Press, 1984, PP. 1—6.

(٢٦) Structuralism or Criticism : Thoughts on How Read— Geoffrey Strickland, Cambridge, 1981, PP. 35—123.

(٢٧) Modern Movements in European Philosophy— Richard Keaney, Manchester University Press, 1986, P. 117.

(٢٨) A reader's Guide to Contemporary Literary Theory, P. 110—111.

(٢٩) المصدر السابق ص ١١١.

(٣٠) Modern Movements in European Philosophy P. 114.

(٣١) المصدر السابق ص ١٢١.

(٣٢) المصدر السابق ص ١٣٥.

(٣٣) A Reaader's Guide to Contemporary Literary Thonght, P. 123.

(٣٤) « ماركسية أمْ وجودية » لوكاش ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ص ٤٢.

(٣٥) « التفسير والتفكيك والآيديولوجية » كريستوفر بطلر ، ترجمة نهاد صلحية ، مجلة « فصول » العدد الثالث ١٩٨٥ ص ٨٠.

(٣٦) Reader — Response Criticism, P. 186 — 187.

(٣٧) Modern Movements in European Philosophy, P. 108.

(٣٨) « الذهنية علاقة لغوية » بطرس الحلاق ــ مجلة « فصول » العدد (١) ١٩٨٤ ص ١٩٤.

(٣٩) « قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون » د. عبدالسلام المسدي ، تونس ١٩٨٤ ص ٥.

(٤٠) « الخطيئة والتكفير : من البُنيوية الى التشريحية » د. عبدالله الغذامي ، السعودية ١٩٨٥.

(٤١) المصدر السابق ص ٨٩.

(٤٢) « الخطاب العربي النعاصر » د. محمد عابد الجابري ، دار الطليعة بيروت ١٩٨٥ ص ٩ ـ ١٠.

(٤٣) « النص : نحو قراءة ابداعية لارض محمود درويش » اعتدال عثمان ، مجلة « الفصول » العدد (١) ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ـ١٩٣.

(٤٤) « عنف المتخيل في اعمال اميل حبيبي » ـ د. سعيد علوش ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع تونس ، ١٩٨٦ ص ٩.

(٤٥) « القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب » سعيد يقطين ، دار الثقافة/ المغرب ، ١٩٨٥ ص ١٤ ، ٢٢ ، ٢٥.

(٤٦) « قراءة في سفر الطاعة : قصص للميلودي شغموم » مبارك ربيع ، مجلة « آفاق » المغرب ، العدد الاول ١٩٨٤، ص ٣٤.

(٤٧) « بُنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمنية » د. عبدالملك مرتاض ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٦.

(٤٨) « تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية القناص » د. محمد فتاح دار التنوير بيروت ١٩٨٥.

(٤٩) « الاصابع في مواقد الشعر : مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة » حاتم الصكر وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٧ـ٨.

(٥٠) « قراءة في رواية حديثة : مالك الحزين » د. صبري حافظ ، مجلة « فصول » العدد (٤) ١٩٨٤ ص ١٦.

(٥١) Essays on Fiction — Frank Kermode, London, 1984, P. 168.

(٥٢) « الأسلوبية والاسلوب ــ نحو بديل السني في نقد الادب » عبدالسلام وعبدالسلام بنعبدالعالي ، دار النشر المغربية الدار البيضاء ١٩٨٥ ص ٧ـ٤٦.

(٥٣) « الاسلوبية والاسلوب ـ نحو بديل السني في نقد الادب » عبدالسلام المسدي ، تونس ، ص ١٨ـ١١٩.

(٥٤) « في الشعرية » ـ د. كمال ابو ديب ، مجلة « الثقافة الجدية » المغرب العدد (٢٥) ١٩٨٢ ص ١٤ـ١٦.

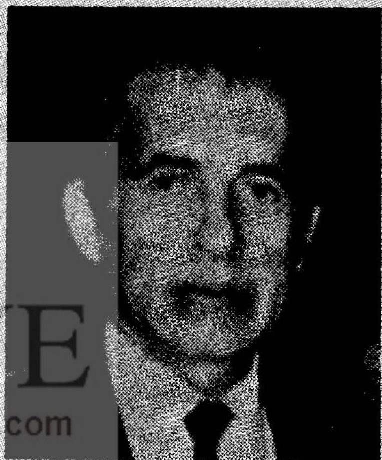
(٥٥) « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ـ مقاربة بُنيوية تكوينية » محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٢ـ٢٣.

(٥٦) « اثر اللسانيات في النقد الحديث » توفيق الزيدي ، تونس ، ١٩٨٤ ص ١٤٨.

(٥٧) المصدر السابق ص ١٤٩.

(٥٨) « مدارات نقدية : في اشكالية النقد والحداثة والابداع » فاضل ثامر ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٨٧ ص ٢٢٢ـ٢٢٩. وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٨٧ ص ٢٢٢ـ٢٢٩.

الشاعر والجمهور



● د. علي شلش

اما الشاعر فامره معروف، لا يحتاج الى إيضاح اكثر من اننا نقصده في عمومه، عندنا وعند غيرنا.

واما الجمهور فنعني به — اساساً — ذلك الجمهور العريض الحديث الذي اتاحته وسائل الاتصال الجماهيري، وهو امر يحتاج الى إيضاح ونظر، لا لأن الشاعر والجمهور وجهان لعملة واحدة هي الشعر، ولا لأن احدهما لا يستغني عن الآخر، وإنما لأن هذا الجمهور تعرض خلال القرون الخمسة الاخيرة لبعض التطورات الخطيرة التي كان لها — كما سنرى — اثر في الشعر والشاعر على السواء.

غير اننا نبادر فنقول ان هذه التطورات الخطيرة ما زالت مستمرة، وانها تمس — على نحوٍ مباشر — الطريق الى الجمهور، أو هي تمس ما يُسمى اليوم باسم «الاتصال بالجماهير»، من حيث الوسائل، او الوسائط الميسَّرة لهذا الاتصال.

لقد ترتب على هذه التطورات — من ناحية اخرى — علم جديد، قائم بذاته وسط العلوم الانسانية، هو علم الاتصال بالجماهير، او علم الإعلام كما نُسميه احياناً. وبناء على الصلة الوثيقة بين الاتصال والجمهور، ثم بينهما وبين ما جرى لوسائل هذا الاتصال، سنحاول — في هذا السياق — ان نلقي ضوءاً مختلفاً على موضوع الشاعر والجمهور من ناحية، وان نثير بهذا شيئاً من الاهتمام العلمي بموضوع لم يُدرس بعد من ناحية اخرى. وسنحاول ايضاً التقليل — ما امكن — من المصطلحات والمفاهيم التي تفنن المشتغلون بهذا العلم الناشيء في توليدها وتطبيقها خلال ربع القرن الاخير. وسوف نتناول هنا — على التوالي — الجمهور القديم للشاعر، وثورة وسائل الاتصال، وصلة ذلك بعلم الاتصال الجماهيري، وما عاد على الشعر والشاعر من ارباح او خسائر.

١ — الجمهور القديم:

إذا كان الشعر، والأدب عموماً، جزءاً من الاتصال الانساني، عن طريق اللغة، فهو اتصال بجمهور، مهما كان حجم هذا الجمهور. وكلمة «جمهور» تعني في معاجم اللغة ذلك الجمع، او الجمهرة، من الناس، بغير تخصيص ولا تمييز. ويضيف معجم اوكسفورد الوسيط للغة الانكليزية في تعريفه لكلمة Mass انها تعني الجمع الذي تختفي فيه الشخصية الفردية. وهذا اقرب معنى لما يقول به علماء الاجتماع والاتصال، كما يشير دنيس ملكويل أستاذ الاتصال الجماهيري بجامعة امستردام[1] ولكن كلمة Mass هذه ليست الوحيدة في اللغة الانكليزية بمعنى الجمهور فهنك ايضاً كلمتان سبقتاها في الاستعمال،

وهما : Audience, Public. والكلمات ذات اصول لاتينية واضحة ، واشتقاقات فرنسية جاءت عن طريقها الى الانكليزية. ومع ذلك فالمعنى الذي تحمله الكلمات الثلاث وإن كانت أولاها قد وسّعته — لا يشير الى ذلك النوع المحدود من الجمهور الذي اعتاده الشاعر في الماضي ، وكان — وما زال — يعرف افراده باشخاصهم واسمائهم.

ويقودنا هذا المعنى الأخير الى وجوب التميز بين ثلاثة انواع من الجمهور ، عرفها الشاعر في تاريخه الطويل عبر الحضارات القديمة والحديثة :

آ — جمهور المجالس والصالونات :

وهو جمهور محدود يتجمع في مجالس رعاة الأدب من شيوخ القبائل أو الخلفاء ، أو الملوك ، او الأمراء ، أو النبلاء ، أو اشباههم ، ويتردد على صالونات الأدب. ويتميز بانه — في كِلتا الحالتين — منتقى ، متجانس ، عارف بالشعر إن لم يكن مبدعاً له ، رفيع الذوق ، مهذّب التلقي ، يمكن ان تنطبق عليه صفة « الخاصة » او « الصفوة » élite.

ولعل اقدم اشارة اليه في تراثنا هو ذلك البيت الذي رواه ابن رشيق للشاعر حسان بن ثابت :

وإنما الشعر لب المرء يعرضه
على المجالس إن كيَساً وإن حُمقا[٢]

يشعر الشاعر في مثل هذا الجمهور الهادىء ، غير المتقلب ، بانه واحد منه ، يعرف الآخرين بالشخص إن لم يكن بالاسم ، ويتوقع منهم صدىً فورياً لما يلقيه عليهم من شعر ، كما يشعر معهم بالألفة والتفاعل.

ب — جمهور الأسواق والساحات :

وهو جمهور غير محدود ، يتجمع في الساحات او الأسواق العامة او ندوات الشعر ، ويقبل على الشعر بحثاً عن التسلية في المقام الأول ، وإن كان هذا لا يمنع من ان يضم بعض « الخاصة » من افراد الجمهور السابق. من امثلة في تراثنا جمهور الأسواق ، ابتداء من « عكاظ » الى « المربد » ، وجمهور الندوات والمهرجانات الشعرية. ومن امثلته في تراث غيرنا جمهور الأسواق والساحات الاغريقية والرومانية ، وندوات الشعر الأوربية. ويتميز هذا الجمهور بانه غير متجانس تقريباً ، ولكنه يتجانس في الانفعال عند سماع الشعر . ويشعر الشاعر حين يقف امامه بالتفاعل ، ويتوقع منه ايضاً صدىً فورياً لشعره.

ج — جمهور الرواة والمسارح :

وهو جمهور غير محدود ايضاً ، كسابقه ، يتجمع حول رواة الشعر او منشديه الذين يحترفون هذا العمل عادة ، أو يتردد على المسارح التي تعرض مسرحيات شعرية. وامثلته عديدة ومعروفة في تاريخ الشعر والمسرح. وهو يميل الى عدم التجانس إلّا في عنصر الاعجاب بالشعر. ولكنه الشاعر يغيب عنه بشخصه عادة ، وتنوب عنه ملاحمه ، أو قصائده ، او مسرحياته. وبذلك لا يتحقق التفاعل بينه وبين الجمهور. فإذا كان اتصال الشاعر بالجمهورين السابقين مباشراً فاتصاله بهذا الجمهور غير مباشر ، يتم عن طريق وسيط ، ويتخذ الوسيط شكل الراوية ، او المنشد ، او الممثل المسرحي.

ومن الطبيعي ان يضم هذا الجمهور افراداً او شرائح من الجمهورين الآخرين. وفي حالة المسرح مثلاً يكون الجمهور اعرض من سابقيه ، واكثر تنوعاً وتبايناً. وقد كانت مسارح اثينا القديمة — في الهواء الطلق — تتسع لنحو ١٧ الف متفرج كما يقول ا. ف. واتلنج مترجم ثلاثية طيبة ، للشاعر الاغريقي ايسخيلوس ، الى الانكليزية.[٣]

ومع ان الشاعر العربي لم يعرف المسرح في العصور القديمة ، فمن الملاحظ بوجه عام انه حافظ — مع سواه من شعراء الأمم الأخرى — على احترامه للجمهور بانواعه الثلاثة ، وابقى على مسؤوليته ازاءه ، وحرص على الاتصال به على المستويين الأولين بصفة خاصة ، ولا سيما في الحضارات التي لم تعرف المسرح.

غير اننا نلاحظ — بوجه عام ايضاً — ان الشاعر العربي القديم كان اميل الى الاتصال بجمهوره. فلما بدات الفتوحات الاسلامية ، واتسع تاسيس المدن

والحواضر والعواصم ، وأنشئت المدارس ، وتقدم التعليم والعلم ، ظهر جمهور الرواة والمنشدين والمخطوطات الشعرية. ولكن الشاعر العربي لم يتحمس لهذا الجمهور ، وظل اكثر ولاء للجمهورين الأولين ، ففيهما تركّزصيته واستقر قوته ورزقه. ومع مرور الزمن ، وازدياد نمو المدن والتعليم والعلم ، وارتفاع معدل التحولات الاجتماعية ، بدات الثقافة العربية في الانقسام الى قطاعين واضحين : قطاع تمثله ثقافة الخاصة ، وآخر تمثله ثقافة العامة. وانضم الشعر الى ثقافة الخاصة ، ولكن ثقافة العامة سرعان ما انشات شعرها الخاص ، وادبها الخاص ، بغض النظر عما وقع في هذا الشعر وذاك الأدب من انحراف او شعوبية في نظر الخاصة ، وانتجت ثقافة العامة هذه الكثير من الوان الشعر والادب بغير شك ، وإن كان لم يصلنا منها سوى القليل مثل منظومات الموالي ، والقوما ، والكان كان ، والزجل ، وحكايات الف ليلة وليلة ، والسير والمغازي الشعبية.

وقد حدث هذا كله في العصر العباسي ، كما نعرف ، ولكن من المهم ان نلاحظ تنبه معاصريه له ، حتى لا يكون الحكم من عندنا وحدنا. فرجل مثل الجاحظ ، الملمّ باحوال العصر وتحولاته ، تنبه له ، ورضى بالقسمة ، وفلسف القطيعة بين الثقافة الخاصة وثقافة العامة في قوله : « وينبغي للكاتب أن يكون رقيق حواش اللسان ، عذب ينابيع البيان ، إذا حاور سدد سهم الصواب الى غرض المعنى ، لا يكلم العامة بكلام الخاصة ، ولا الخاصة بكلام العامة ».[4]

في هذا التشريع الجاحظي يكمن احد اسرار ولاء الشاعر العربي لجمهور الخاصة ، ابتداء من العصر العباسي حتى العصر الحديث. كما يكمن سر ردّ ابي تمام على سائله الذي لم يفهم قصيدته. فقد روى ان السائل سال ابا تمام اثر فراغه من انشاد احدى قصائده : لماذا لا تقول ما يُفهم ؟ واجاب ابو تمام في ردّه المشهور : ولماذا لا تفهم ما يُقال ؟

وعند جمهور الخاصة كان الشاعر العربي القديم يجد بغيته من الصدى الفوري ، والتفاعل مع ما يقول . بل ربما كان يتحكم في هذا الصدى بحيث يجعله إيجابياً يعود عليه بالجزاء المادي فوراً. والأمثلة على ذلك في تاريخ شعرنا في العصر العباسي اكثر من ان تُحصى ، ولكننا نكتفي منها بمثل واحد بطله الشاعر منصور النمري. فقد انشد هارون الرشيد قصيدة مدح ، ولكنه هجا فيها آل علي ، فغضب الرشيد على غير ما كان يتوقع الشاعر ، وحاول النمري ان يفسر مقصوده ، ولكن الرشيد ابى ، « وأمر مسروراً فوجاء في عنقه ، واخرج ، ثم وصل إليه بعد ذلك ، وانشده قصيدته التي يقول فيها :

وإنك حين تبلغهم اذاةٌ
وإن ظُلموا لمخزون الضمير

فقال له : صدقت. وامر له بثلاثين الف درهم ».[5]

هناك مثل آخر على تفاعل الشاعر مع جمهوره في تلك العصور ، وهو مثل مشهور في كتب الأدب ، بطله الشاعر ذو الرمة ، وموضوعه قصيدته التي انشدها في سوق الكناسة بالكوفة. ولما بلغ قوله :

إذا غير الناي المحبين لم يكد
رسيس الهوى من حب ميّة يبرح

عندئذ صاح به احد افراد الجمهور : أراه قد برح !

وعندئذ ايضاً كفّ ذو الرمة ناقته بزمامها كما تقول رواية صاحب « الأغاني » ، وجعل يتاخر بها ، ويفكّر ، ثم عاد فانشد :

إذا غير النأى المحبين لم اجد
رسيس الهوى من حب مَيّة يبرح[6]

٢ ــ ثورة وسائل الاتصال :

ظل هذا الموقف سائداً عندنا ، وعند غيرنا ، على اي حال ، حتى بدات التطورات الخطيرة ــ التي اشرنا إليها ــ في الظهور خلال القرن الخامس عشر . ففي عام ١٤٥٤ نجح الطابع الألماني يوهان جوتنبرغ في استخدام حروف متحركة في الطباعة . وبذلك فتح الباب امام تطورات تالية مدهشة. فقد تطورت الطباعة ذاتها من الناحية التقنية ، وعرفت الآلة التي تدور بالبخار ثم الآلات الأسطوانية والدوارة. ومع تطورها ظهرت الحافة ، ونشر الكتب على نطاقٍ واسع. وتقدم النقل بالطرق البرية والسكك

الحديدية والبحر والجو فاتاح فرصاً اكبر امام توزيع المطبوعات وجمع المعلومات. ورافقت هذا كله ثورة كبيرة في الصناعة والتكنولوجيا، كان من نتائجها — غير تطور الطباعة والنقل — ظهور الكهرباء والبرق والتلغراف والراديو والتليفون والسينما، وتلاها التلفزيون والاقمار الصناعية، واشرطة الكاسيت والفديو. وكانما كانت المطبعة السبب في هذا كله. ولا شك انها ساهمت في تطوير هذا كله، لانها اتاحت للافكار وسيلة تسجيل وتداول وتفكير على نطاقٍ واسع، لأول مرة في تاريخ البشرية. كما اتاحت للتعليم والعلم وسائل انتشار غير مسبوقة. وكانت اول شرارة فيما يمكن ان نسميه «ثورة وسائل الاتصال». ولهذا سمّاها عالم الاتصال الكندي الراحل مارشال ماكلوهان «مجرة جوتنبرج» The Gutenberg Galaxy، ووضع هذا الاسم عنواناً لاحد كتبه — المثير للجدل — حول الموضوع، وهو كناية طريفة عن كثرة الكواكب التي تسبح في مجرة المطبعة.

ماذا كانت نتائج هذه الثورة الاتصالية التي تسللت الى العالم كله، تقريباً، منذ اختراع جوتنبرج البسيط؟

لقد تحوّلت الكرة الأرضية الى قرية Global Village كما قال ماكلوهان[٧]، قرية محزمة بالكاميرات والميكروفات والورق والأحبار، مكشوفة الجسد، مفضوحة الأسرار، تنهال على اهلها الصور والمعلومات والكلمات والضوضاء من كل حدبٍ وصوب، فلا تستطيع العيون ذات الجفون المرهقة ان تصدها بالإغماض عنها، ولا تقدر الآذان العارية من الجفون على إتقائها!

وماذا يفعل الشاعر في هذه القرية غير الشاعرية؟

لقد كانت العلاقة بينه وبين الجمهور وثيقة ومستقرة على مدى القرون. وكان يمارس الاتصال الذاتي، مع نفسه، في هدوء، ثم ينتقل الى الاتصال الشخصي كلما عَنَّ له ان ينتقل، فيظهر في مجلس او صالون او سوق او ندوة، ثم يسلم شعره للرواة، فيذيعونه في كل ركن مالوا اليه، او يؤلف للمسرح فيختلف الجمهور ويختصم، او يرضى عنه ويبتسم، ولكنه ينام ملء جفونه عن شواردها كما قال المتنبي.

وشيئاً فشيئاً بدات الدنيا في التغير من حوله. بل بدأ تاريخ الشاعر وجغرافيته معاً في التغير منذ ظهرت تلك الحروف الصغيرة المصبوبة من الرصاص. فقد نَمَتْ المدن التي يسكنها نمواً هائلاً، وتصنعتْ، وظهرت فيها طبقة وسطى سرعان ما قبضت على ازمة الأمور، وثارت على كبار الملاّك والنبلاء والاقطاعيين، ورفعت الشعارات القومية والوطنية، ونادت بالحرية والاخاء والمساواة، وكثر المال وعظم السلطان في ايديها، وانتشر التعليم، واصبح الناس يقرأون الصحف والكتب ويستعملون عيونهم، وتعطلت الآذان عن التلقي، فاختفى رواة الشعر وحماته ومجالسه، وكف الخطاطون عن نسخ الأدب ودواوين الشعر، وولى زمان الانتاج اليدوي المتاني للسلع والسوق البسيطة للاستهلاك، وحلَّ الانتاج الآلي الأعمى والسوق المتقاتلة على البيع. وطغت المادية على كل شيء وثارت الحروب، ونشطت الفتوحات.

وكانت اوربا ميدان هذا كله وغيره، حيث وجد الشاعر نفسه في وضع لا يُحسد عليه. فابتداء من القرن الثامن عشر احس الشاعر الأوربي بعزلته وغربته على السواء، ولا سيما بعد ان صارت للشعر سوق مثل سوق الخُضَر، واصبحت الجدارة والقيمة تعزيان الى عدد النسخ التي يوزعها الديوان المطبوع او الكتاب بشكلٍ عام. وبالرغم من الاتساع التدريجي الهائل في جمهور هذه التحولات الجديدة، وازدياد معدلات القراء والقراءة، فقد انصرف معظم هذا الجمهور الى القراءة المسلية التي تداوي الملل القاتل عند ابناء الاستوقراطية والطبقة المتوسطة، او تريح اعصاب ابناء الكادحين بعد يوم العمل الشاق. ولم يعد يقبل على الشعر بمقدار ما يقبل على الروايات الرخيصة.

جاء اول احساس بخيبة الأمل في هذا الجمهور الجديد من جانب شباب شعراء الرومانتيكية، ولا سيما في انكلترا. وكان الشعراء الانكليز ساخطين على ذلك الجمهور اكثر من سخط زملائهم في فرنسا والمانيا، خلال القرن التاسع عشر. بل كان سخطهم

الى حد الازدراء للجمهور والاستعلاء عليه. وفي ذلك يقول الشاعر جون كيتس (١٧٩٥ ــ ١٨٢١) كانما ليدفع عن نفسه تهمة الرضوخ للجمهور: « لست احس بادنى درجة من التواضع نحو الجمهور »[٨] ويقول الشاعر بيرسي شيللي (١٧٩٢ ــ ١٨٢٢) ان « الزمن يبطل حكم الجمهور الأحمق ».[٩] ويقول الشاعر وردزورث (١٧٧٠ ــ ١٨٥٠) مميزاً بين الجمهور والشعب: « لا زالت اكثر مدعاة للحزن تلك الغلطة التي يقع فيها مَنْ يستطيع تصديق ان ثمة شيئاً من العصمة الإلهية في ضجة هذه الشريحة الصغيرة ــ العالية الصوت ــ من المجتمع، وهي شريحة يحكمها النفوذ المصطنع دائماً، وتفترض في نفسها ــ تحت اسم الجمهور ــ انها الشعب. اما الجمهور فالأديب يرجو ان يشعر ازاءه بمقدار ما يستحقه من المراعاة. واما الشعب المتميز الخصائص من الناحية الفلسفية، والروح المتجسدة في معارفه، فاحترامها القلبي واجلالهما امر واجب على الأديب ».[١٠]

ولكن هذا التنصل من جمهور الوسائل الاتصالية الجديدة، كالصحافة والنشر الرخيص، خلال القرن الماضي، لم يكن تنصلاً من المسؤولية ازاء الشعب كما عبر وردزورث. ولكنه كان اقرب الى الدفاع عن النفس في مواجهة انحطاط الاهتمامات والأذواق، وتدني الثقافة. ولهذا تمسك هؤلاء الشعراء الرومانتيكيون بمفهوم الثقافة، واصبحت هذه « النقيض الطبيعي للسوق، كما يقول ريموند وليامز الناقد المعروف، واستاذ الدراما بجامعة كيمبريدج[١١]، اي ان الشعراء ــ وغيرهم من المثقفين ــ احتموا بالثقافة من سوق الكتابة والنشر الجديدة وسوقية القراءة والقراء. ولكن اي ثقافة ؟ لم تكن ــ بالطبع ــ ثقافة الجمهور الاستهلاكية الجديدة التي درجت عليها الصحف وسلاسل الكتب والمبسّطات الرخيصة، ثمناً ومحتوىً على السواء. بل ان فكرة الجاحظ القديمة في التمييز بين ثقافة العامة وثقافة الخاصة ما لبثت ان ظهرت بين المثقفين. واخذ هؤلاء يميزون بين « الغوغاء » Mob و « الأقلية المثقفة ». وكان هذه التحولات الجديدة في المجتمع ادت الى الفصل بين العامة والخاصة، او التاكيد على التفرقة بينهما بمعنى ادق.

كان هذا ايضاً من عوامل ظهور بعض المفاهيم الخاصة بعلاقة الشاعر بالجماهير ومكانته في المجتمع، وابرزها التاكيد على ان الفنان ــ بوجهٍ عام ــ نوع خاص من البشر، وان الفن حقيقة عليا ذات سلطة عليا. وإذا كان من السهل رد هذه المفاهيم الى تاثير روسو وشيللر وشاتوبريان ــ كما يقول وليامز ــ فهي نتاج الحركة الرومانتيكية ذات الشخصية الأوربية العامة، مثلما هي نتاج المؤثرات الاغريقية القديمة، ولا سيما في تعريف سقراط للشاعر عند افلاطون.[١٢] ومن ناحية اخرى ارتبطت هذه المفاهيم ذاتها بالدفاع النظري القوي عن الشعر والشعراء. فوردزورث في مقدمته لديوانه « القصائد الغنائية »، الصادر عام ١٨٠٠، يشعر بعداء المجتمع الجديد لمبادىء الفن الضرورية، فيدافع عن إنسانية الشعر وحقيقته الخالدة، ويهاجم اولئك الذين ياخذونه ماخذ « التسلية والمتعة التافهة »، ويجادلون في تذوقه كما لو كان « شيئاً لا يقدم ولا يؤخر مثل رقصة الحبل »[١٣] وشيللي في مقاله البليغ « الدفاع عن الشعر » يهاجم سيطرة افكار الاقتصاد السياسي على المجتمع وانقسامه الى اثرياء يزدادون ثراءً وفقراء يتضاعفون فقراً، ويدعو الى « ضرورة ان تحقق عبقرية الشعر خلاصها عن طريق الانسان... فالخلّاق يجب ان يخلق نفسه ».[١٤]

وهكذا عمل شعراء الرومانتيكية على الاعلاء من شان الشعر والخيال والعبقرية والجمال في مواجهة الآلية، وانحطاط الذوق، والدمامة، والسعي نحو السوقية. وكانت فكرة الجمهور في اذهانهم تقرنه بالغوغاء والدهماء، وتخشى على الشعر من الانحطاط الى تلبية رغباته الرخيصة في التسلية. وهكذا ايضاً اطلق الرومانتيكيون تياراً نظرياً في الشعر الأوربي والأمريكي ينحو الى البعد عن الجماهيرية بمعناها الغوغائي الذي رفضوه. وهو تيار برع في تطبيقه ــ بعد ذلك ــ الشعراء الرمزيون وشعراء الحداثة. فالشاعر الفرنسي الرمزي ستيفان مالارميه (١٨٤٣ ــ ١٨٩٨) ينحو في شعره الى الصعوبة والغموض

حتى في الشكل ، ويرى القصيدة « سراً يجب على القارىء ان يبحث عن مفتاحه »[١٦] والشاعر الأمريكي عزرا باوند (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) يغوص في بحار لغات أوربا والشرق ، ويخرج بعددٍ من القصائد التي يتعذر فهمها بغير معاجم أو شرّاح. والشاعر الانكليزي ت. اس إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) يسير على منوال باوند في قصيدته « الأرض الخراب » فيقتبس في سطورها الاحدى عشر الأخيرة من خمس لغات مختلفة ، فيبعد الجمهور ـ متخصصاً او عادياً ـ عن فهمها إلّا بمعونة خارجية. ناهيك عما فعله الحداثيون الآخرون مثل التعبيريين والدادويين والسيرياليين. وفي ذلك يقول الناقد الانكليزي ا. الفاريز : « ثمة خاصية واحدة يشترك فيها جميع الشعراء المحدثين تقريباً ، الا وهي : الصعوبة ».[١٧]

غير ان الصعوبة والغموض في الشعر الغربي الحديث ـ إذا شئنا معنى واسعاً محدداً ـ ليسا من الضروري أن يكون رد فعل للجماهير الغوغائية التي ترى في الشعر ضرباً من التسلية البسيطة والتعبير الفج عن همومها ، ورغباتها. ولكنهما يرجعان في الأساس الى صعوبة الحضارة الحديثة وتعقدها من ناحية ، وطبيعة الشعر من ناحية اخرى ، اي من حيث هو استجماع وحشد لكل طاقات التجربة والذكاء عند الشاعر حول الموضوع الذي يعالجه ، كما يقول الفاريز ايضاً.[١٨] ولكن الفاريز يصف العلاقة بين الشاعر والقارىء (أي الجمهور مجرداً او مختصراً) بانها حميمة ، تقوم على قدرٍ معين من العرفان بالجميل والاحترام ، لانهما يبدآن بعالمٍ واحدٍ من القيم ، لا تواجهه صعوبات اساسية إلّا ما يتعلق بالتربية العاطفية للقارىء. ومن ثمة يجد ان الغموض ليس مسالة فنية ، ولكنه يتعلق بمساحة الأرض المشتركة بين الشاعر وجمهوره . فإذا وافق الطرفان هنا (الشاعر والجمهور) على إمكانية مناقشة ادق التجارب واشدها حساسية واصالة ، واهمية هذه المناقشة ، فلا يهم بعد ذلك ان يبدو الشعر غريباً او اصيلاً ، لأن غموضه لن يبقى على حاله في النهاية.[١٩]

ومع ذلك لم يحل الفاريز المشكلة من ناحية الجمهور. فشرحه للصعوبة والغموض يظل أقرب الى مجاملة الشاعر. وتظل العلاقة بين الشاعر والجمهور في حاجة الى المزيد من التوضيح. فلا شك ان للفكرة الرومانتيكية المعادية للجمهور بمعناه الواسع (الغوغائي) اثراً في تلك التطبيقات الحديثة المعادية ـ بدورها ـ للجمهور بمعناه السابق. ومن المفارقات المثيرة للتأمل أن شعر هؤلاء الرومانتيكيين لم يكن معادياً للجمهور بمعنى انه كان مفهوماً غير صعب أو غامض بوجهٍ عام ، ولكن شعر الحداثيين يقف على النقيض ، مع ان اصحابه لم يبدوا العداء النظري العلني للجمهور ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون الذين عادوا الجمهور ـ نظرياً ـ في الوقت الذي لم يشهدوا فيه سوى بوادر ثورة الاتصال. فلم يكن الراديو ولا السينما ولا التلفزيون وتوابعه ، قد ظهروا بعد ، ولا كان الطابع الاستهلاكي الذي صاحب هذه الوسائل قد استفحل بعد. ولهذا نميل الى الاعتقاد بأن رفضهم النظري للجمهور بمعناه الواسع كان متلائماً مع سياق التحولات التي عاصروها في مجال الاتصالات ، وان رفض خلفائهم العملي كان متلائماً ايضاً مع سياق التحولات الأكبر في هذا المجال.

وحتى يتضح هذا الموقف تحسن الاشارة الى ان « الجمهور » الذي عناه الرومانتيكيون في اقوالهم السابقة كان محدوداً جداً بالقياس الى ما تطور إليه في هذا القرن ، لا لأن الزيادة السكانية حققت طفرة ، وإنما لأن الطفرة الحقيقية حققتها وسائل الاتصال الجديدة. فجمهور الراديو والسينما والتلفزيون أعرض. ، عشرات المرات ، من جمهور الصحف والكتب. ولهذا لم يعد « المفرد » صالحاً للاشارة إليه ، وأصبح « الجمع » أحق به ، وأصبحنا نقول « الجماهير » Masses ، ولا نقول « الجمهور » إذا تحدثنا عن وسائل الاتصال الجديدة هذه.

يقول ريموند وليامز :

« يعني مفهومنا العام العادي للشخص المفرد ، على سبيل المثال ، انه « رجل الشارع ». ولكن لا احد

منا يشعر بأنه مجرد رجل الشارع ، فنحن جميعاً نعرف عن انفسنا ما يزيد كثيراً على هذا الوصف. فرجل الشارع صورة جمعية Collective ، ولكننا نعرف — على الدوام — الفرق بيننا وبينه. وهذه هي الحال مع « الجمهور » Public الذي يتضمننا ، ولكنه ليس نحن. اما « الجمهور » masses فاكثر تعقيداً الى حدٍ ما، وإن كانت مماثلة. فأنا لا أفكر في أقرباتي وأصدقائي وجيراني وزملائي ومعارفي على انهم من الجماهير وليس منا مَنْ يستطيع ذلك أو يفعله فالجماهير دائماً هي الآخرون ، الذين لا نعرفهم ، ولا نستطيع ان نعرفهم. ولكننا في المجتمع الذي على شاكلة مجتمعنا ، نرى هؤلاء الآخرين بانتظام ، في اختلافاتهم التي لا تعد ولا تحصى ، ونقف بأجسامنا الى جوارهم. فهم هنا ، ونحن معهم هنا. وكوننا معهم يشكّل المسألة كلها بغير شك. فنحن جماهير أيضاً بالنسبة للآخرين والجماهير هي الآخرون.

« والحقيقة انه لا توجد جماهير ، وإنما توجد طرق لرؤية الناس كجماهير. وفي المجتمع الحضري الصناعي توجد فرص عدة لمثل هذه الطرق في الرؤية. وليست المسألة ان نكرر الحديث عن الشروط الموضوعية ، وإنما ان نفكر — على نحو شخصي وجمعي — فيما فعلته هذه الشروط بتفكيرنا. ولا شك ان حقيقة طريقة رؤية الآخرين التي أصبحت مميزة للمجتمع الذي على شاكلتنا قد جرى الإلحاح عليها لأغراض الاستغلال السياسي أو الثقافي. فما نراه بشكل حيادي هو الآخرون ، آخرون كثيرون ، أناس لا نعرفهم. ونحن — من الناحية العملية — نضفي عليهم شكل الجماهير ، ونفسرهم على أساس صيغة مريحة ما. وسوف تصح هذه الصيغة في حدود منطقها الخاص. ومع ذلك فالصيغة ، لا الجمهور ، هي التي تعد الموضوع الحقيقي لدراستنا. وقد يساعدنا على هذه الدراسة ان نتذكر اننا نخضع طول الوقت لعملية اضفاء شكل الجماهير علينا من جانب الآخرين ».[٢٠]

لا يعد وليامز مشتغلاً بالاتصال ، ولا بجماهير الاتصال ، إلّا من حيث صلتهما بالثقافة الرفيعة High ، حتى نفرق بينهما وبين الثقافة الجماهيرية Mass Culture التي تبثها وسائل الاتصال الجديدة بصفة خاصة. وإذا كان حكمه هذا على الجماهير يختلف — كما سنرى بعد قليل — عن حكم الاتصاليين وعلمائهم ، فهو يهمنا كمقدمة لنتيجة نريد الوصول إليها ، وهي ان الجماهير المطلقة هذه ما زالت تشكّل حقيقة غامضة تقريباً بالنسبة للشاعر — والمثقف عموماً — في العالم الأول (الرأسمالي) على العكس مما تشكّله للشاعر — والمثقف — في العالم الثاني (الاشتراكي) وبعض أجزاء العالم الثالث. ففي هذه العالمين الأخيرن يتسع مفهوم الجماهير للشعب بأسره ، بمختلف طبقاته وشرائحه الاجتماعية. وإذا كانت الجماهير في العالم الأول ما زالت تحمل معنى سيئاً عن معظم مثقفيه ، وتقترن عادة بكلمات مثل الغوغاء والدهماء والعامة ، فهي تحمل معنى اكثر احتراماً وتحديداً في العالم الثالث وبعض العالم الثالث. ولهذا السبب يندر أن نجد شاعراً في العالم الثاني يعادي الجماهير نظرياً ، بالاستعلاء عليها والشعور بالغربة وسطها ، أو عملياً بالصعوبة والغموض في شعره.

وهذا ما يميل بنا الى الاعتقاد بان الأمر — كما قال وليامز بحق — يرجع الى طريقة الرؤية وأسلوبها ، وهذه تختلف — بالطبع — من مجتمع الى آخر باختلاف الثقافة ، أي باختلاف طرق الانتاج والتربية والاتصال. وفي اختلاف الثقافات يكمن اختلاف مواقف الشعراء ازاء الجمهور ، والعكس صحيح ، أي يكمن اختلاف مواقف الجمهور من الشعراء والشعر. وهذا اما يفسّر احتفاء الجماهير بالشعر ، سماعاً وقراءة ، في العالمين الثاني والثالث ، وارتفاع معدلات توزيع دواوين الشعر في العالم الثاني ، واقبال وسائل الاتصال بالجماهير على نشره واذاعته ، مقابل ضعف جماهيريته في العالم الأول ، وبالرغم من تقدم وسائل الاتصال بالجماهير فيه.

٣ — على ضوء علم الاتصال الجماهيري :

نشأ علم الاتصال الجماهيري Mass Communication في الولايات المتحدة الأمريكية خلال النصف الأخير

من هذا القرن. وكانت نشاته نتيجة طبيعية للتقدم الهائل الذي تحقق في وسائل الاتصال وجماهيريتها.

ولكن ، كيف نفسر العلاقة بين الشاعر والجمهور على ضوء هذا العلم الشاب إذا صح التعبير ؟ هل يضيف العلم الجديد جديداً الى ما سبق أن بيناه من تطور في وسائل الاتصال وأثرها في جمهور الشعر والشاعر ؟ هذا ما سنحاول أن نتبينه بشيء من التركيز.

يقسم المشتغلون بهذا العلم الاتصال البشري الى ثلاثة انواع اساسية :

أولاً ــ الاتصال الذاتي Intrapersonal

وهو أساس جميع أنواع الاتصال البشري ، ويجري داخل الانسان الفرد ، بينه وبين نفسه ، في صورة أفكار أو انطباعات أو ذكريات . وهذه تتفاعل مع المنبهات الخارجية ، وينتج عن تفاعلها حديث داخلي صامت يتغير ، ويتجدد حسب تغير المنبهات ، ويؤثر في ادراكاتنا ومواقفنا. وينطبق هذا النوع على الشاعر أثناء عملية الابداع ، كما ينطبق على اي ابداع آخر.

ثانياً ــ الاتصال الشخصي Interpersonai

ويجري بين شخصين أو أكثر ، وتتعدد صوره في حياتنا ، ابتداء من الحديث بين شخصين الى المحاضرات والندوات والحفلات والقراءات الشعرية. ويتميز بانه مباشر ، يتم ــ في العادة ــ وجهاً لوجه باستثناء الاتصال الهاتفي.

ثالثاً ــ الاتصال الجماهيري Mass

وهو أحدث الأنواع الثلاثة. ويعني مخاطبة جمهور عريض ، بشكل غير مباشر ، عن طريق وسائل خاصة تصل الى أكبر عددٍ ممكن من الناس مثل الصحف ، والكتب ، والاذاعة ، والتلفزيون ، والسينما ، وأشرطة الكاسيت والفيديو. وقد ساعدت على نهضة هذه الوسائل وتطورها مجموعة من العوامل أهمها نمو الثقافات القومية ذات الوحدة اللغوية ، ونمو المدن ، ونشأة الطبقات المتوسطة ، وزيادة التعليم ، والتقدم الكبير في الصناعة والتكنولوجيا. تتضمن هذه الأنواع الثلاثة عناصر مشتركة تتألف من مفردات معينة ، هي :

المرسل Sender ــ الوسيلة Medium ــ الرسالة Message ــ المتلقي Receiver ــ الصدى Feedback ــ الضوضاء Noise.

وبعض هذه المفردات ــ المصطلحات في الوقت ذاته ــ تحتاج الى شيء من الشرح . فالوسيلة هي الواسطة التي يتوسل بها المرسل في ارسال الرسالة المعنىّ بنقلها أو بثها. والصدى هو العائد أو المردود الذي يعود على مرسِل الرسالة من جانب المتلقي ، أو المستقبِل ، سواء كان هذا الصدى قبولاً أو رفضاً ، أو فهماً ، أو عدم فهم ، للرسالة. والضوضاء هي مايعترض الرسالة عقب صدورها فيؤخر تلقيها أو يشتت فهمها ، كأنْ يصيب الصداع (ضوضاء داخلية) شخصاً أثناء اتصال ذاتي ، فيقطع عليه حبل تفكيره ، أو أن تمر طائرة منخفضة (ضوضاء خارجية) أثناء سماعه قصيدة في الراديو أو التلفزيون. وفي هاتين الحالتين وغيرهما يتعرض الاتصال للتداخل أو التشويش ، وتتأثر الرسالة.

إذا كانت هذه العناصر ، أو المفردات الاتصالية ، مشتركة بين أنواع الاتصال الثلاثة ، فهناك ثلاثة عناصر أخرى مهمة ينفرد بها الاتصال الجماهيري وتؤثر في جميع أطرافه :

آ ــ الصدى المؤجل Delayed Feedback

يتمتع الاتّصال الذاتي والشخصي بما تحدثه رسائلهما من صدى فوري. ومع ذلك يتعرضان أحياناً للصدى المؤجل ، كأنْ يُصاب القائم بالاتصال

Communicator في النوع الذاتي بحيرة مؤقتة نتيجة خداع بصري فيتاخر صدى فكرته ، او كأنْ يمتنع في النوع الشخصي عن التعليق على ملاحظة او اقتراح من جانب محدثه فيتاخر صدى الرسالة (الملاحظة او الاقتراح) او يتوقف. اما في الاتصال الجماهيري فالاتصال مؤجل في جميع الحالات بسبب غياب الجمهور عن المرسِل اثناء قيامه بالاتصال. وحتى إذا صدر الصدى فور تلقي الرسالة (كأنْ ينتهي قارىء القصيدة في الصحيفة الى الاعجاب بها فيدفعه الاعجاب الى كتابة رسالة الى الشاعر) فلن يصل الى مرسِلها على الفور كما هي العادة في الاتصالين الآخرين.

وليس في تأخر هذا الصدى ، بالنسبة الى الشاعر ، اي ضرر او خطر. وربما كان التاجيل انفع له وابقى ، لأن الجمهور سيتمكن عندئذ من التروي في الحكم على ما قرأ أو سمع من شعر ، حتى إذا عبر عن صدى هذا الشعر في نفسه كان تعبيره اشمل واعمق من التعبير الفوري الخاطف الذي يتسم بالعاطفية العابرة عادة. وحتى في المثال الذي سبق ان ضربناه بذي الرمة حيث اتخذ الصدى شكلاً متانياً وتاملياً بعيداً عن العاطفة ، نجد ان التاجيل افيد وابقى. ولو كان ذو الرمة بيننا في عصر الاتصال الجماهيري هذا ، والقى قصيدته في الاذاعة ، او نشرها في صحيفة ، لعاد عليه انصدى بشيء اكثر من مجرد الملاحظة والتعليق ، وربما اتاه هذا الشيء من ناقد متخصص ، فحلل قصيدته ، وهداه الى محاسنها ، ونهاه عن عيوبها.

لا خوف ولا ضرر على الشاعر ــ فيما نعتقد ــ من تاخير الصدى وتاجيله.

ب ـ الاطار الاجتماعي المعقّد Complex Social Frame

إذا كان الاتصالان الذاتي والشخصي يتمان عادة داخل اطار اجتماعي بسيط الى ابعد حد ، فليس كذلك الاتصال الجماهيري ، حيث تتاثر الرسائل بمواقف العاملين في مؤسسات الاتصال وأجهزته ، كما تتاثر بالضغوط الخارجية المتعلقة بسياسة المجتمع أو المؤسسة الاتصالية ، فضلاً عن استجابات الجمهور المتباينة المعقدة ، ومدى الأطر الدلالية المشتركة بين افراده والقائمين بالاتصال.

ولعل اهم ما يميز الاتصال الجماهيري ، داخل إطاره الاجتماعي المعقد هذا ، هو انه ينتسب ــ أو يُنسب بمعنى أدق الى الجماهير ، وهذه محدودة ، ولا متحدة ، كما مرَّ بنا ، ولكنها تمثل العصب الحقيقي لمثل هذا النوع من الاتصال. ونظراً لاهميتها فقد حظيت باهتمام شديد من جانب علماء الاتصال الجماهيري ، واصبح البحث في امورها إحدى ركائز هذا العلم ، ولا سيما في المجتمعات الاستهلاكية الضخمة مثل الولايات المتحدة الأمريكية.

من اهم ما توصل إليه الباحثون في هذا المجال ان جمهور وسائل الاتصال الجديدة والقديمة ــ عموماً ــ مبعثر ، وإن كان يختلف من وسيلة الى اخرى في الحجم ونوعية الاهتمام. وهو جمهور لا يعرف بعضه البعض ، ولا يجمعه هدف معين ، ولا يعرف التجانس إلّا عند اختيار اهتمام ما ، ووفق إدراك الذين يمكنهم التلاعب به ، كما يقول ماكويل. اما هؤلاء المتلاعبون ــ في رايه ــ القائمون بالاتصال في المؤسسات والأجهزة الاتصالية. ومن ثمة يجد ان هذا الجمهور « فريد من الناحية الجمعية بالنسبة للمجتمع الحديث. فهو كتلة من الأفراد تتحد حول بؤرة اهتمام مشترك ، وتسلك سلوكاً واحداً ، وتتعرض للتحريك نحو غايات واحدة ».(٢١)

ولكن ، يجب أن نضع في أذهاننا ، ازاء سياق كهذا ، تركيز ماكويل وسواه على مجتمعات العالم الأول التي ينطبق عليها مفهوم « الجمهور ــ القطيع » أكثر

من عيرها ، بالرعم مما فيها من حرية وديموقراطية اكبر مما في العالمي الثاني والثالث. ولعل فكرة « القطيع » هذه هي التي أدت بنقّاد الاتصال الجماهيري الى تركيز نقدهم على الجمهور. فريموند ويليامز يعتقد ان كثيراً مما نسميه باسم الاتصال ليس في ذاته ــ بالضرورة ــ اكثر من الارسال ، اي الارسال من طرف واحد. اما الاستقبال والاستجابة اللذان يتممان الاتصال فيقومان على عوامل اخرى غير الوسائل التقنية.(٢٢) ومعنى هذا ان الاتصال لا يعد اتصالاً إذا تعرَّض لعدم الاستقبال أو عدم الاستجابة ، وهذا صحيح بالطبع. فبغير الاستقبال والاستجابة لا يتم الاتصال ، وكلاهما عنصر يلح عليه القائمون بالاتصال الجماهيري لإنجاح مهمتهم.

إذا طبقنا هذه المشكلة على الشاعر فسوف نجد علاقته بالجمهور معقدة تحف بها المخاطر. فهو يشعر بحميمية هذه العلاقة إذا خاطب جمهوراً محدوداً على نحوٍ مباشر ، اي وجهاً لوجه. كما شعرنا بان العلاقة الحميمية تؤثر في طريقة مخاطبته لهذا الجمهور . اما إذا خاطب جمهوراً عريضاً من خلال وسيلة جماهيرية ، مثل الاذاعة والتلفزيون ، فالمخاطبة هنا بعيدة عن الحميمية. وإذا صح انه حسن النية في هذه المخاطبة ، بدليل انه سجل القصيدة للاذاعة او التلفزيون ، لصح ايضاً ان جمهور هاتين الوسيلتين لن يجمع على سماعه ، فربما أذيعت القصيدة في وقتٍ غير ملائم مثل الفترة الصباحية في يوم عمل ، وربما شغل عنها قسم من الجمهور ، وربما حرَّك قسم آخر المؤشر الى محطة أخرى عند اذاعتها ، وهكذا. فامر الاستقبال والاستجابة ليس في يده ، لانه في النهاية امر معقد تعقيد الاطار الاجتماعي الذي يتم فيه الاتصال الجماهيري ، سواء عن طريق الاذاعة ، او التلفزيون ، أو الصحيفة ، أو الكتاب المطبوع ، كما سنرى مع العنصر التالي.

ج ــ الحجابة والحجاب Gatekeepers

تمر الرسالة ــ موضوع الاتصال الجماهيري ــ في رحلتها من المرسِل الى المتلقي بالعديد من البوابات التي يحرسها حجّاب اشداء فهذا يفتح لها البوابة على مصراعيها ، وذاك يوصدها دونها ، وهكذا. وقد لفتت هذه الفكرة انتباه علماء الاتصال بالجماهير ، فطوروها الى نظرية أطلقوا عليها اسم « نظرية الحجابة» Gatekeeping Theory، واشاعوها في مؤلفاتهم منذ الخمسينات. والفكرة بسيطة في جوهرها، ولكنها صحيحة الى حدٍ كبير ، حتى فيما يتصل بالمجتمعات المتقدمة في درجة الحرية والديمقراطية ، بدليل تطبيقاتها العديدة على هذه المجتمعات في مؤلفات الاتصاليين.

وبناء على هذه النظرية لا تصل الرسالة الى المتلقي قبل الحصول على جوازات مرور من الحجّاب وحرّاس البوابات في المؤسسات الاتصالية واجهزتها. وهؤلاء من الكثرة اليوم في هذه المؤسسات والاجهزة بحيث يصعب حصرهم. وكلما تعقد العمل في المؤسسة ، صحيفة كانت ، أو محطة ، أو دار نشر ، ازداد عدد هؤلاء الحجّاب وتفاوتت حجابتهم. فسكرتيرة رئيس التحرير مثلاً ، التي تؤجل مقابلة أحد المحررين او الزائرين ، بدعوى انشغال مخدومها ، تؤدي عمل الحاجب هنا أمام رسالة اتصالية بفكر المحرر أو الزائر في نشرها ، ولكن حجابتها تختلف عن حجابة رئيس التحرير نفسه الذي قد يقبل الرسالة أو يرفضها ، وهكذا. وبذلك قد تتعرض الرسالة المراد ارسالها الى التغيير او الحذف او الرفض. ولكنها تخضع في جميع الحالات للنظر. وقد ذكر ثلاثة باحثين امريكيين « ان عمليات الحجابة في الاتصال الجماهيري يمكن النظر إليها من خلال إطار نظام اجتماعي شامل مكوَّن من سلسلة من الأنظمة الثانوية. وتشمل الاهتمامات

الأساسية لهذه الأنظمة السيطرة على المعلومات من أجل تحقيق غايات اجتماعية اخرى ».[٢٣]

غير ان الاجازة النهائية للرسالة ، او حجبها ، يتم بناء على مجموعة من المعايير المتفق عليها احياناً. وتحدد هذه المعايير — عادة — القيم والأعراف السائدة في المجتمع ، والتعليمات إذا كانت المؤسسة الاتصالية تابعة للحكومة ، والمصالح الخاصة باصحاب المؤسسة او مديريها إذا كانت غير حكومية ، والضغوط الداخلية او الخارجية ، والخلفية الاجتماعية للحاجب ، وغير ذلك مما يختلف من مجتمع الى آخر.

ومن الممكن تطبيق نظرية الحجابة هذه على الشعر والشعراء في علاقتهما بالمؤسسات الاتصالية. ولكن اي نوع من الحجاب نواجهه هنا ؟ سوف يختلف النوع — على اي حال — باختلاف المؤسسة. وإذا كان من الصعب وضع قائمة جامعة مانعة بالحجاب ، فقد حاول باحث انكليزي من المشتغلين بعلم الاجتماع الأدبي ، هو جون هول ، ان يحدد حجّاب الأدب ، فوجد انهم ينقسمون الى نوعين :

١ — نوع قَبْلي ، اي يقوم بوظيفته قبل نشر الكتاب ، او المادة الأدبية المطبوعة. ومن امثلته الناشر والرقيب.

٢ — نوع بعدي ، اي يقوم بوظيفته بعد النشر ، مثل الناقد والمكتبات والموزعون ، والرقباء مرة أخرى.

ويرى هول ان دراسة هؤلاء الحجّاب تدخل في علم اجتماع الجهل، وانه لا يمكن دراستهم بمعزل عن الراي العام الذي قد يكون احياناً اقوى من اي حاجب.[٢٤] ولكن هذين النوعين ، بمفرداتهما وامثلتهما ، يتعلقان بوسيلة اتصال جماهيري واحدة ، هي الكتاب ، فما بالنا ببقية الوسائل ؟ سوف نجد حاجباً مثل الرقيب قاسماً مشتركاً في جميع الوسائل على اي حال ، وكذلك الناقد الى حدٍ ما ، ولكن بقية الحجّاب الذين يقفون في وجه الشعراء اكثر من ان يُحصوا في الحقيقة. ومع اننا لم ننجز حتى اليوم بحثاً عربياً ميدانياً في هذا الموضوع ، فمن الممكن ان نكتفي في هذا السياق — مؤقتاً — بالخبرة الشخصية ، وان نسوق بعض الأمثلة التي توضح اثر الحجابة في العلاقة بين الشاعر وجمهوره.

واذكر في هذا المجال مثالاً من مصر ، تندَّرَ به الشعراء طويلاً ، وبطله الشاعر الناقد عباس محمود العقاد ، حين كان رئيساً للجنة الشعر بالمجلس الاعلى للآداب في مطالع الستينات. فقد قدمت إليه بعض دواوين الشعراء الشباب المخطوطة لابداء الراي فيها قبل نشرها ضمن مطبوعات المجلس. ولما نظر العقاد في المخطوطات ، واكتشف انها شعر حر ، سجل على ورقة صغيرة — ارفقَها بها — عبارة « تُحال الى لجنة النثر ». وبالرغم من الفكاهة في هذه العبارة فقد كانت جدية في مضمونها. وبها وقف العقاد حاجباً امام نشر هذا الشعر. فقد أُعيدت المخطوطات الى اصحابها. وكان عليهم ان يبحثوا عن ناشرٍ آخر. ونظراً لأن العقاد لم يكن حاجباً بسيطاً او ضعيفاً فقد كان حكمه على المخطوطات اقرب الى حاجب آخر خفي ظلَّ يطارد هذا النوع من الشعر في كل وسيلة اتصال جماهيري حتى وفاته عام ١٩٦٤.

وإذا كان هذا المثال يعد من الحجابة القَبْلية بمفهوم الباحث الانكليزي — وهي اخطر من الحجابة البعدية في راينا — فهو ايضاً من الحجابة الفنية إذا صح التعبير ، وهي اخف آثاراً من الحجابة السياسية التي قد تعقبها مساءلة المحجوب أو ردعه. وإذا كان هذا المثال ايضاً معروف البطل بالاسم فهناك امثلة عديدة نستطيع تجريدها من الأسماء والمواطن والتواريخ بحيث تصلح مرشداً لنا في فهم هذا العنصر الاتصالي الخطر ، ومعياراً نقيس عليه. ومن اهم هذه الأمثلة — غير ما ساقه الباحث الانكليزي — محررو الصحف والمجلات ، ومقدمو البرامج الثقافية ، ومعدوها ، في الاذاعة والتلفزيون. فهؤلاء يشكّلون حجاباً أمام ارسال الشعر ، ولهم سلطة منع الشاعر من اختراق بوابة الوصول الى الجمهور. وهناك ايضاً اعضاء لجان القراءة بدور النشر الذين يجيزون الكتب أو يرفضونها قبل طبعها ، وكذلك المخرجون

المسرحيون والسينمائيون الذين يتعرضون لتقديم الشعر على المسرح أو الشاشة الكبيرة ، وأعضاء لجان النصوص الذين يتولون فحص المسرحيات والسيناريوات من الناحية الفنية.

في هذه الأمثلة وغيرها يقوم الحجّاب بتعطيل أو إيقاف وصول الشعر الى جمهوره أحياناً ، واقلاق الشاعر على مهنته ومستقبله احياناً اخرى. وفيها ايضاً يكمن خطر تعريض الشاعر الى ما كان القانون الروماني يسمّيه « الموت المدني » وهو عقوبة جرائم معينة تحيل المحكوم عليه بها الى شيء عاطل عن التعامل المدني في اي صورة من صوره. ومن هذه الأمثلة وغيرها نستطيع ان نتبين خطورة العقبة التي تشكّلها الحجابة — بأنواعها وأشكالها المختلفة — امام الشاعر ، والجمهور المقبل على الشعر ، وهي عقبة تزداد وعورة كلما ازداد اهتمام الشاعر بمجتمعه ، او سياسته ، او مستقبله.

٤ — حساب الأرباح والخسائر :

ماذا ربح الشاعر ، إذن ، وماذا خسر في علاقته بالجمهور ، منذ تطوّرت وسائل الاتصال ، ذلك التطور الهائل ؟

لنبدأ بحساب الخسارة أولاً. وقد مرّت بنا خسارتان حتى الآن : الصدى المؤجّل والحجابة.

ومع ذلك فهاتان خسارتان نسبيتان في الحقيقة ، لأنهما يختلفان — صعوداً وهبوطاً ، وظهوراً واختفاءً — من ظرف الى ظرف ، ومن شاعرٍ الى آخر ، ومن قصيدةٍ الى قصيدة. بل يختلفان ايضاً من بلدٍ الى بلد.

هناك بعض الخسائر الأخرى الأقل اهمية. ومنها ان الاتصال الجماهيري قضى على رواة الشعر وأسواقه ونسخه الخطية ، حتى في مجتمعاتنا ذات الأمية المرتفعة. ومع ذلك فقد عوّض الشاعر عنها بوسائل تدوين وتسجيل وتوزيع تفوق كل ما انتجته عصور ما قبل الطباعة الآلية في هذا السبيل. وقضى ايضاً — في المجتمعات المتقدمة — على كثير من الجهارة والخطابية في نظم الشعر وإنشاده ، ولكنه عوّض الشاعر — إذا كان ذلك واجب التعويض — بالإلحاح على الصورة والإيقاعات الداخلية.

وليس من الصحيح ان الاتصال الجماهيري حرم الشاعر من التفاعل المباشر مع جمهوره ، لأنه لم يقضِ — ولا يستطيع أن يقضي — على الاتصالين الذاتي والمباشر اللذين يمثلان حاجة إنسانية أساسية ، شأنها شأن الحاجة الى الحب أو العطف ، إن لم تكن مثل الطعام. وما زال التفاعل الحيّ المباشر من لوازم اتصال الشاعر بذاته أو بالآخرين. ومن الملاحظ ان الشاعر لم يحرم من هذا التفاعل ، حتى في أعلى المجتمعات تقدماً في الاتصال الجماهيري مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ما زالت ندوات الشعر وقراءاته تجري في المدن الأمريكية ، كبيرها وصغيرها. ولكن من الملاحظ ايضاً ، منذ ظهور الطباعة ، اننا لم نعد نقول كما قال أجدادنا : فلان يقول الشعر ، وإنما أصبحنا نقول : فلان يكتب الشعر. ولم نعد نقول : سمعت قصيدة جيدة اليوم ، بمقدار ما أصبحنا نقول : قرات قصيدة جيدة اليوم !

هذه وغيرها خسائر ثانوية على اية حال.

أما أرباح الشاعر خلال التطورات الخطيرة ، التي أصابت وسائل الاتصال ، من حيث علاقته بالجمهور للشعر المعاصر. فقد تغيرت هذه العادات الجماهيري للشعر المعاصر. فقد تغيرت هذه العادات كثيراً عبر القرون القليلة الماضية ، واصبح للعين دور بارز اليوم في تلقي الشعر بعد ان كان للأذن كل شيء. واتاح ذلك الفرصة لظهور بلاغة شعرية جديدة تقوم على الصورة والإيقاع المتغير الهامس للرنين. واتاحت هذه البلاغة الفرصة — بدورها لظهور اشكال شعرية مطورة ، مثل الشعر الحر وقصيدة النثر ،وما سمي في الانكليزية باسم « الشعر المجسّم » Concerte Poetry ، وهو قالب يسعى الى التوفيق بين المضمون الدلالي والشكل الطباعي. وبهذا كله ساهم الاتصال الجماهيري ووسائله في ظهور حركة الحداثة مع الشعر الأوربي والأمريكي ، والعربي ايضاً ، فضلاً عن تبني ثمارها واعلامها واتاحة القنوات لانتشارها السريع.

ولكن يبقى ا الاتصال الجماهيري أتاح للشاعر الحديث جمهوراً عريضاً ، ووسائل تقنية متطورة

للاتصال بهذا الجمهور ، أي انه اضاف الى جمهوره القديم جمهوراً فوق الحصر ، فأصبح للشاعر القديم جمهوراً فوق الحصر ، فاصبح للشاعر اليوم اربعة انواع من الجمهور ، بدلاً من الانواع التقليدية الثلاثة ، التي سبق ان توقفنا عندها في بداية حديثنا.

الهوامش :

(١) Denis McQuail. Mass Communication Theory, Sage Publications, London, 1987, P. 29.

(٢) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. ج ١. القاهرة ، ١٩٣٤ ، مطبعة

(٣) Sophocles. The Theban Plays, Penguin Books, London, 1974, P. 9.

(٤) احمد امين : فيض الخاطر. ج ٤ ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، مكتبة النهضة المصرية ، ص ٢٨٦.

(٥) محمد عبدالعزيز الكفراوي : تاريخ الشعر العربي. ج ٢ ، القاهرة ١٩٦٥ ، نهضة مصر ، ص ٢٧.

(٦) عبدالعزيز شرف : التفسير الاعلامي للادب. القاهرة ، ١٩٨٤ ، دار المعارف ، ص ٢٥ (نقلاً عن شوقي ضيف : البلاغة ـ تطور وتاريخ ، ص ١٧).

(٧) James Watson and Anne Hill, eds., A Dictionary of Communication and Media Studies, E. Arnold, London, 1984, P. 102.

(٨) Raymond Williams. Culture and Society, A Pelican Book, London, 1971, P. 51.

(٩) Ibid.

(١٠) Ibid.

(١١) Ibid., P. 53.

(١٢) Ibid., PP. 51 — 52.

(١٣) Ibid., P. 57.

(١٤) Ibid., P. 59.

(١٥) Ibid., P. 61.

(١٦) علي شلش : في عالم الشعر ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، دار المعارف ، ص ٦٩.

(١٧) A. Avarez. The Shaping Spirit. Catto & Windus, London, 1972, P. 162.

(١٨) Inid., PP. 162 — 163.

(١٩) Ibid., Pp. 163 — 164.

(٢٠) Williams, op. cit., P. 289.

(٢١) Waston and Hill, op. cit., P. 101.

(٢٢) Williams, op. cit., P. 291.

(٢٣) M. Gurevitch,ed., Culture, Society and the Media, Methuen, London, 1982, P. 153.

(٢٤) John Hall. The Sociology of Literature Longmaan, London, 1979, PP. 101 — 102.

الشعر بين الإيصال والتلقي

(ملاحظات حول الموقف الاتصالي)



• ادريس الناقوري

١ - شيء من التاريخ :

في البدء كانت الارادة وكان الأمر وكان الفعل ثم كان الحوار.

والحوار إيصال واتصال. تلقي واستجابة. لن نعمد الى تقصي وقائع التاريخ ولا الى استنطاق احداثه ومواقفه. يكفي التدليل بامثلة او الاشارة إليها :

قصة التكوين ، قصة الخروج ، قصة النزول، قصة الكد والكدح..

في كل هذه الوقائع والأحداث كان القول والفعل.

« وإذ قال ربك للملائكة اني جاعل في الأرض خليفة ، قالوا اتجعل فيها مَنْ يفسد فيها ويسفك الدماء.. قال اني اعلم ما لا تعلمون ».[1]

« وقلنا يا آدم اسكن انت وزوجك الجنة وكُلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين (....) وقلنا اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدو ، ولكم في الأرض مستقر ومتاع الى حين ».[2]

بالارادة والقول والفعل يبدأ تاريخ التلقي وتاريخ الحوار والاتصال :

« قالوا يا موسى إما ان تلقي وإما ان نكون نحن الملقين ».[3]

وفي الثانية كان الوحي كلمه او روحاً أُلقيت الى مريم في شخص المسيح :

« إنما المسيح عيسى بن مريم رسول الله وكلمته القاها الى مريم وروح منه فآمِنُوا بالله ورسوله ولا تقولوا ثلاثة.... ».[4]

كلمة هي نعمة ومعجزة في زمن الطب والحكمة :

وتبدأ المرحلة الثالثة بالقراءة ، بفعل القراءة ، بامر القراءة :

« اقرأ باسم ربك الذي خلق ».[5] والقراءة تربية وتعليم ومعرفة.[6]

إن كلمة : اقرأ ، تلخِّص المرحلة البيانية باسرها. والمرحلة البيانية تلخِّص بدورها تاريخ الأدب العربي : شعراً ونثراً ، نقداً وبلاغةً واعجازاً.

فتاريخ القراءة ، في التراث العربي هو تاريخ الشعر والنثر والرسالة والرواية ، هو تاريخ الفصاحة والبيان : « خلق الانسان ، علَّمه البَيان ».[7]

تاريخ تتعدد مراحله وتتلاحق برهاته ولحظاته الحضارية وتترى.

وهنا ايضاً لا نعدم الأمثلة والادلة القاطعة :

— التجمعات واللقاءات في سوق عكاظ وغيرها حيث كان الشعر يُلقى ويُتَلقى ويُنْقَد : النابغة والأعشى

والخنساء وطرفة والمتلمس وامرؤ القيس وعلقمة الفحل وكل الصعاليك وفحول الشعر والبيان[٨]..

ــ الصراع بين الشعر والسحر، بين الحق والشعوذة والأوهام في المدينة خلال العصر الإسلامي.[٩]

ــ المناقشات والمجادلات في مربد البصرة حيث تكوّن نوع من النقد الشعري مرتبط باللغة، وبلغة الشعر تحديداً هو النقد اللغوي وفي العصور العباسية الزاهية ينتعش الحوار من جديد وتثور اشكاليات قديمة جديدة بين تيار المحافظة والقومية وانصار التراث وحماة اللغة والشعر القديم وبين تيار التجديد والتطوير.

لقد فجّر ابو تمام قضية التلقي بكلمته المشهورة: «لماذا لا يفهم ما يقال»، رداً على ذلك الذي تساءل: «لماذا لا تقول ما يُفهم».

وقبل أبي تمام ربما، وفي عهده، طرح ابن الاعرابي المشكلة حين سمع شعر الطائي فعقب عليه بقوله المعروف:

«إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».[١٠]

منذ ذلك التاريخ إذن، كانت مشكلة الإيصال والتلقي قائمة. وكان الاهتمام بقارىء الشعر والأدب عامة متواصلاً. يظهر ذلك في كتابات الكتّاب والبلاغيين والنقاد والادباء: في صحيفة بشر بن المعتمر:

«وكن في احدى ثلاث منازل: فان أولى الثلاث ان يكون لفظك رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، اما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، واما للعامة إن كنت للعامة اردت. والمعنى ليس يشرف بان يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضع بان يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف مع الصواب واحراز المنفعة ومع موافقة الحال ومع ما يجب لكل مقام من المقال...».[١١]

وفي كلام ابن المقفع عن البلاغة والأدب.

فقد سئل عن البلاغة فقال: «اسم لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع ومنها ما يكون في الاشارة، ومنها ما يكون شعراً ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون ابتداء ومنها ما يكون جواباً ومنها ما يكون في الحديث ومنها ما يكون في الاحتجاج...».[١٢]

وفي تعريفات البلاغة الكثيرة والوصايا التي قدّمها العلماء ــ أو تركوها ــ للشعراء والادباء، في كل تلك الاقوال الادبية والتشريعات النقدية والبلاغية كان المتلقي حاضراً والاهتمام به متزايداً ومطرداً. وكانت الغاية بالمخاطب وبطبقات المستمعين ومستوياتهم فائقة وكبيرة. وعلى أساس من هذه العناية والاحترام نهضت نظريات كثيرة ونشات آراء مثل نظرية اغراض الشعر ونظرية المقام اللغوية البلاغية ونظرية الفضائل[١٣] وغيرها كثير..

٢ ـ السم والشعر بين حكايتين:

آ ــ منذ ما يقرب من ثلاثين سنة راجت في منطقة تقع في اقصى جنوب المغرب حكاية هي اقرب الى الخرافة والخارقة منها الى الواقعة الاجتماعية الحقيقية، ومع ذلك فهي واقعية، مفادها ان المسافر الى احد البلدان الافريقية المجاورة لموريتانيا، لعله السينغال، يحتاج الى التسلح بادوية واعشاب والتزود بمواد من شانها ان تدرأ عنه خطر مَنْ كانوا يسمون في ذلك الوقت «السلاّلة». وهم زنوج تعودوا الاعتداء على المسافرين والغرباء الوافدين على البلد بوسائل سحرية تتمثل في مص دم اولئك الأبرياء وسل أرواحهم بطريقة بسيطة «ودون اراقة دماء». وكان هؤلاء «السلالة» يلجاون الى هذه الوسائل السحرية الخفية لأسباب تتعلّق بالفقر والجشع.

وكان سلاح مصّاصي الدماء هو تركيز النظر الحاد على ضحاياهم وخداعهم عن طريق الرؤية تارة او بواسطة اخرى من الوسائط التي تكفل الاتصال بين المجرم وضحيته.

ومن الامثلة الايضاحية التي رواها الناس لتفسير ظاهرة «السّل» تلك، ان احد المارة، في ذلك البلد، فاجا زنجياً من مصّاصي الدماء متلبساً بجريمة اغتيال احد الغرباء الأبرياء الذين لا يعرفون شيئاً عن حقيقة

هؤلاء السحرة ، فما كان منه إلّا ان بادر باخراج مدية من جيبه وقطع الخيط الذي كان الزنجي قد طلب الى ضحيته أن يمسك بطرفة ليساعده على برمه وفتله. فلما قطع الرجل المار الخيط تقاطر دماً فانقذ بذلك حياة الضحية المسكين.

ومما يُحكى كذلك في نفس السياق ان اولئك الزنوج السحرة ، كانوا حين يمتصون دماء ضحاياهم يذهبون الى كومة رماد فينفثون فيها الدم فيتحوّل كبشاً او خروفاً يذبحونه فيطعمون منه ويغذون به ابناءهم وذويهم.

ب — وهناك حادثة اخرى وقعت في احدى المدن المغربية العريقة ، في النصف الثاني من الستينيات ، حين استقبلت تلك المدينة الشاعر العربي نزار قباني ونظمت له امسية شعرية.

في تلك الأمسية القى الشاعر قصائد مختارة من شعره امام جمهور غفير من مثقفي المدينة وطلبتها ومن عشّاق الشعر.

وكان من القصائد التي القاها نزار قصيدة « غرناطة ».

ويذكر مَنْ حضر تلك الأمسية الشهيرة انه ما كاد ينهي قراءة قصيدته حتى اقبل عليه جمع من الحضور يهنئونه ويعبّرون له عن اعتزازهم واعجابهم به وبشعره وبطريقة القائه. ولم يتمالك احدهم من تقبيله وهو يذرف الدموع ويضطرب حماسة وتاثراً بما سمع من شعر. ولم يكن الرجل الذي سيطر عليه الموقف وتجاوب مع قصيدته « غرناطة » سوى المرحوم شكري فيصل الذي نفذت ابيات القصيدة الى اعماق اعماقه.

تذكرت هاتين الواقعتين ، المروية والمعيشة وانا اتدبر موقف الشاعر في مواجهة جمهوره واتامل تاثير الشعر واثره في الناس في ضوء علاقة الشعر بالسحر من جهة ، ومن خلال نظرة جدلية قطباها الاستثارة والاستجابة وهي نظرية سرعان ما تحوّلت الى نظريات ومذاهب اصبحت الآن تحت تسميات كثيرة مثل : الإيصال ، التواصل ، التوصيل ، التلقي ، الاستجابة ، الواقع الجمالي.. وهي نظريات واجتهادات تدور حول علاقة القراءة بالكتابة وتاثر القارىء — او السامع — بالمكتوب او بالمنطوق المسموع.

٣ ـ مشكلة الإيصال في الشعر العربي المعاصر :

الشعر لغة . لغة بمعناها العام والخاص.
ولا اقول : بمعنييها الخاص والعام ، حتى لا يتبادر الى الذهن ان المعنيين في الشعر منفصلان ومتباعدان بل هما ممتزجان وملتبسان الواحد منهما بالآخر.

الشعر لغة بكل ما تعنيه اللفظة من معانٍ وإيحاءات ومن حيث كونها نظاماً من الشعر والعلاقات والرموز والدلالات ، وعالماً من الوقائع والاحداث والمشاهدات والحدوس والصور والخيالات والذكريات. واللغة هي عالم الشعر ومسكن الشاعر. وهي في ذات الوقت اداته ووسيلته التعبيرية الأولى ، المادة التي ينحت منها عالمه ويبني مسكنه.

باللغة — ومن ورائها الفكر والوجدان والعالم الموضوعي والماضي والتاريخ... — يؤسس الشاعر شعره ويحقق وجوده الفني. يصب فيها ذوب عواطفه ويستقطر تجاربه ويستحضر تاريخه وماضيه ويناجي نفسه واصحابه.. فاللغة — شعراً — هي الشاعر والتاريخ والمجتمع و « الآخر » والحضارة والفكر. وهذا ما يفسّر عناية الشراح والنقاد وعلماء الأدب بالشعر ولغته ، لأنها ، في ذات الوقت غاية ووسيلة ، مادة وصورة ، شكل ومضمون.

من دراسة لغة الشعر وتحليل آلياتها واوجه تناولها... نشات مناهج نقدية واتجاهات فكرية ومذاهب ادبية. كل المقاربات التي تصدت للشعر — قراءة وتذوقاً وتحليلاً وتقييماً... — انطلقت من اللغة — لغة الشعر — واعتمدتها في التحليل والتقييم والمقارنة : الذين درسوا الشعر ، من الوجهة النفسية بداوا باللغة والذين اصطنعوا المنهج الاجتماعي افادوا من اللغة. والرمزيون شغفوا بها ، كما شغف بها المتصوفة والبنيون واللسانيون.

وإذا كان الاهتمام بلغة الشعر معروفاً في الآداب العالمية قديماً وحديثاً[١٤]، فهو في اللغة العربية وفي الآداب العربية اظهر واكبر ، ليس فقط لان اللغة العربية لغة لا تقل اهمية من حيث التوصيل

ومن حيث الشعرية عن غيرها من لغات العالم بل لأنها وبالتحديد ، « لغة شعرية »[١٥] توافرت لها من خصائص الشعر ومستلزماته ، وتجمعت فيها من متطلباته وقواعده ما لم يتوافر لأي لغة اخرى.

ومع ذلك فلم تخلُ هذه اللغة من مشاكل ولم تبرأ من عيوب تتعلّق بقضية الايصال والتوصيل قد لا تكون ناتجة عن طبيعة اللغة العربية في حد ذاتها بقدر ما تكون متاتية من الاستعمال والتناول. فهي إذن عيوب ومشاكل عائدة الى الشاعر — أو الى المتلقي — وليس الى اللغة ، راجعة الى طبيعة المرحلة التاريخية وطرائق الاستخدام ، اي بكلمة واحدة : الى خصوصية الحساسية الادبية والحضارية العامة.

ويمكن القول ان ظهور حركة الشعر الحديث او المعاصر في نهاية الاربعينيات من هذا القرن — وفي العراق بالذات — كان إيذاناً بانتشار هذه الحساسية الجديدة في المجتمع العربي نتيجة عدة عوامل وملابسات تفاعلت وتمخضت عن الحركة الجديدة التي تميزت قبل كل شيء بلغتها الشعرية الجديدة واسلوبها الادائي الجديدة.

وكان من الطبيعي أن تعنى الحركة النقدية التي واكبت تلك الحركة الشعرية وعملت على تأصيلها — أو نقضها — بأداتها التعبيرية الأولى وواسطتها الأساس ، اي بلغتها وقاموسها الفني. فقد اتضح بالخبرة والتجربة انه لا يمكن الحديث عن الشعر دون الحديث عن لغته.

والذين عالجوا قضايا الشعر العربي المعاصر نفذوا إليها من خلال اللغة ، وطرحوا قضية اللغة وجعلوها أول اهتمامهم ، وقارنوها بلغة الكلام العادي.[١٦] وقد اعتمد بعضهم[١٧] قول اليوت الدائر حول مدى ارتباط لغة الشعر بلغة الكلام العادي والحديث اليومي. وبرر ظهور اللغة الشعرية الجديدة بكونها استجابة لمضمون جديد.[١٨] وخصص آخرون دراسات مستقلة تتناول لغة الشعر عند شاعر معين او مجموعة شعراء.[١٩]

وفي كل هذه الدراسات كان لابد ان تُثار قضايا جزئية واساسية تتصل بلغة الشعر باعتبارها لغة بدائية لأن « الشعر يعيد الى اللغة بُعدها الصوري او الشيئي بسرعة تكاد تساوي السرعة التي بها تفقد اللغة هذا البعد ».[٢٠]

وعلى اعتبار ان « الشعر لغة عامة الناس »[٢١] « ليس فيه بدائية شاملة موجودة في كل مكان كبدائية لغته ، وهي وعملية الوعي نفسها تكادان تكونان شيئاً واحدا ».[٢٢]

ومن هذه القضايا الفرعية قضية الغموض في الشعر[٢٣] وما يترتب عليها من انعكاسات ونتائج ترتد الى مشكلة الإيصال والتلقي.

وإذا كان الشعر الجديد يتسم في معظمه ، وبخاصة في أروع نماذجه بالغموض ، كما يقول احد نقاده[٢٤] وإذا كان هناك حقيقة عامة تقول انه إذا كان « الوضوح » ممكناً فان « الغموض » عجز ، فان ذلك لا يمنع من اعادة طرح مسالة الإيصال والتلقي في ضوء جديد.

وهذا يقتضي التفريق بين الغموض والابهام لأن اللفظين كثيراً ما يُستعملان او يُفهمان بمعنى واحد مع ان الابهام — كما يرى امبسون — صفة نحوية بشكل اساسي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، اما الغموض فهو « صفة خيالية » تنشا قبل مرحلة التعبير المنطقية.[٢٥]

وعلى الرغم من هذه التفرقة فان متلقي الشعر يعاني من صعوبة التوصل سواء تمثلت الصعوبة في المستوى اللغوي ، النحوي والتركيبي أم تمثلت في المستوى الابداعي ، الخيالي.

صحيح ان للغموض والابهام معاً ما يبررهما على صعيد الممارسة الشعرية إلّا انه ينبغي التفريق — من جهة اخرى — بين نوعين من الغموض ، بين النوع الناتج عن عمق واصالة التجربة وبين النوع الناتج عن عجز الشاعر عن التعبير وعن الارتفاع الى مستوى التجربة الشعرية التي تعكس — فنياً — حقيقة التجربة الحياتية.

ففي هذا المجال ، لا قياس مع الفارق ، كما يُقال ، لذلك يظل الخلاف قائماً بين قصور الأداة من ناحية وقصور الرؤية من ناحيةٍ اخرى ، وما اكثر ما يضيع الشعر بين الشاعر ومتلقي الشعر ويعاني كل منهما،

بطرقٍ متفاوتة طبعاً ، سلبيات هذا الموقف.

لقد اثبتت التجارب الشعرية ان عطاءات القصيدة الكلاسيكية التي ترسمت خطى القصيدة القديمة ، الجاهلية والإسلامية تبنت لغة الدلالة المباشرة المحدودة[36]، وان لغة شعراء المهاجر وشعراء حركة الشعر المعاصر ، تميزت بدلالاتها غير المحدودة لشدة اعتنائها بالتركيز والتكثيف كما هو الشان في قصائد السياب ودرويش وسميح القاسم واحمد دحبور وعزالدين المناصرة وغيرهم من الذين لجأوا الى الرمز والاسطورة والتعبير الإيمائي غير المباشر وافادوا من اللغة العربية وخبروا اسرارها وكنوزها.

واثبتت التجارب الشعرية الحديثة حقيقة اخرى ــ من جملة حقائق كثيرة ــ وهي ان مجموعة كبيرة من النصوص التي تنتمي الى المتن الشعري الجديد وصلتْ الى مرحلة اللا دلالة او ما يمكن تسميته بلغة التفجير. ولعل قصائد ادونيس الاخيرة ابرز مثال لذلك. فهذه النصوص بلغتها وتراكيبها وبنياتها المتفجرة وخطابها المستفز تضع المتلقين في خانة النسيان ، لان هؤلاء الشعراء الجدد لا يعنون بهم ولا يلتفتون إليهم ، فكل همهم منصب على تفريغ مكبوتاتهم المضغوطة في حالة هياج فائر.[37]

واقترنت هذه التجربة بخصائص طبعتها على مستوى الاداء اللغوي منها : المصاحبة اللغوية غير العادية ، التشكيل الموسيقي الذي اصبح غاية ، توحد اللغة والعالم الباطني للشاعر ، استعمال الافعال المضارعة.[38]

وعلى الرغم مما قيل في قارىء الشعر الحديث ومن المطالب والمواصفات التي نادى بعض الشعراء بضرورة توافرها فيه ، من سعة الثقافة وعمقها وحسن الاطلاع والمشاركة الوجدانية التي تتطلب منه تركيزاً ومتابعة ابداعية لروح النص الشعري وذكاء خاصاً.. حتى ان احدهم نعته بانه « خلّاق آخر »[39]، فان لهذا المتلقي مطالبه هو الآخر. وله حقوق يجب ان يتمتع بها وان يجاهر في الدفاع عنها وتحقيقها في مقابل الواجبات التي يحملها إياه الشعراء المحدثون وتجاربهم الشعرية الجديدة.

إن قارىء الشعر وقارىء الشعر الجديد على وجه الخصوص ، يتوقع دائماً من الشاعر ان يشركه اشراكاً حقيقياً في معاناته لانه بغير مشاركة يصعب التفاعل الحقيقي بين الشاعر وقارئه.[30]

ويمكن القول ، بعبارة اخرى ، ان نجاح العملية التواصلية بوجهيها الايصالي والاستجابي يتوقف على وجود لغة مشتركة او « مصطلح مشترك »[31] بين الشاعر والمتلقي ، بين النص وقارئه.

٤ ــ مكونات العملية التواصلية :

إن علاقة الشعر بمتلقيه تقوم على مدماكين اساسيين او لنقل تتفرع الى شقين هما الإيصال والتلقي.

وكل من عمليتي الإيصال والتلقي من عناصر تشكّل في مجموعها الموقف الإيصالي او التواصلي او الوحدة التواصلية اي الاتصالية.

ومن اهم عناصر الموقف الاتصالي المرسِل (الاديب ــ الشاعر) والمرسَل إليه ، « القارىء ــ السامع) والاداة (وسيلة الاتصال الأدبية ــ قصيدة...) ، الاستجابة والسياق ، واخيراً ، الهدف التواصلي.[32]

وقد تفاوت الاهتمام ــ عبر العصور ــ باحد مقومات العملية التواصلية ، او بمقومين منها ، على حساب المقومات الأخرى . ففي تاريخ ادبنا القديم كان الشعر هو الذي استقطب اهتمام المتلقي سواء اكان ناقداً متخصصاً عالماً بالشعر أم مجرد متذوق مهتم بالقول الادبي. ويأتي الاهتمام بالشاعر في المقام الثاني. ولم تبدأ العناية بالقارىء إلّا مع ظهور الدراسات البلاغية. وعلى الرغم من ان الادب عامة ذو طبيعة تقوم في جوهرها على اساس الاتصال وان الفن احد وسائل التواصل لانه ينتشر بسرعة بفضل « العدوى » التي تحدث عنها تولستوي ، فان المتلقي بقي مهملاً الى حدٍ ما في العملية التواصلية او على الاقل يشكّل حجر عثرة بالنسبة لبعض الشعراء ومشكلة بالنسبة لطائفةٍ اخرى من المبدعين.

وإذا جاز اليوم ان نقسّم حالات التلقي الى ثلاث

تبعاً لتقسيم النص الشعري الى نص تقليدي (قديم) ورومانسي (نهضوي) وجديد ، فنقرر — مع احد نقاد الشعر الحديث[٣٣] ان الحالة الأولى هي حالة الاقناع والثانية هي الانفعال والثالثة هي الانفعال العقلي ، فان حالات التلقي تبدو اكثر من ذلك بكثير لأنها تكاد تتعدد بتعدد الاتجاهات الشعرية والمذاهب الأدبية بل ان عددها يكاد يوازي عدد الشعراء وعدد المتلقين من جمهور الشعر بحيث يجوز الحديث عن قرّاء امرىء القيس وعن قرّاء النابغة وزهير.. كما يجوز الحديث عن متلقي شعر جرير وعشّاق شعر الفرزدق... وانصار ابي تمام والبحتري وهكذا في القديم ، وعن عشّاق وقرّاء شاعر من شعراء المدرسة الحديثة : السياب مثلاً او عبدالصبور او درويش او حميد سعيد او سامي مهدي وغير هؤلاء...

وفي اعتقادي ان حالة التلقي ليست موقفاً مرتبطاً بطبيعة النص الشعري من حيث شكله وبنيته الخارجية : عمودي / حر ، بقدر ما هي حالة شعورية وموقف فكري ووجداني من النص الشعري تتضافر عدة عوامل ومسببات على صياغته وبلورته. وهي نفس العوامل التي تسهم في تكوين وتحديد الموقف الاتصالي بما يعنيه هذا الموقف من مرسِل ومتقبّل ورسالة ومضمون وسياق : ثقافي وحضاري ، واهداف يسعى الشاعر او الموقف الاتصالي العام ، الى تحقيقها ، ويسخر لها كل هذه الوسائل والادوات.

لقد اشار احد الباحثين المهتمين بوسائل الاتصال الى ضرورة تكافؤ المرسِل والمرسَل إليه وصياغة الرسالة بطريقة فعّالة ومحكمة ، والى مرونة الوسيلة وقوتها ، وهي عناصر متعددة لعملية واحدة هي العملية الاتصالية.

ومن تدبر هذه المقولة يتضح الاشكال الذي يمر به الشعر الحديث وخاصة تلك النصوص التي تجنح الى الخيال وتغرق في التعميم والتجريد وتبتعد من ثم عن المتلقي. فهذه النصوص تخلق بينها وبين المتلقي فجوة كبيرة ينتج عنها سوء فهم وتفاهم ليس ضحيته الأولى هي الشعر وحده او المتلقي وحده بل هما معاً.

يحدث هذا عندما تغيب اللغة المشتركة وعندما يربأ الشاعر بنفسه عن النزول الى مستوى القارىء او يعجز المتلقي عن الارتفاع الى مستوى الابداع الشعري ، فيختل التوازن وتفقد المعادلة التواصلية قوتها وتنهار وظيفتها. وهذا موقف مأساوي ليس في مصلحة الشعر والشاعر ولا في مصلحة القارىء.

إن الموقف الاتصالي وحدة لا تتجزأ تقوم على تكامل وتناسق جميع عناصرها ومكوناتها بحيث يؤدي كل عنصر منها دوره المطلوب ووظيفته الموكولة إليه.

وبما ان العملية التواصلية تتكون في جوهرها من عنصرين اثنين : ذاتي وموضوعي يتمثل اولهما في الشاعر ومتلقي الشعر والثاني في الابداع الشعري والسياق التاريخي والحضاري بما يحتضنه من ظروف وملابسات واحداث ووقائع وصراعات واجراءات وخلفيات فكرية وادبية... فان العلاقة بين العنصرين او المكونين تصبح معقدة جداً وذات طبيعة اشكالية في بعض المراحل التاريخية الحرجة التي تتميز بالتأزم والعنف والخلاف الحاد بين أطراف الصراع داخل سياق العملية الاجتماعية الحضارية.

وهذا ما يفسّر — في نظري — الطبيعة الاشكالية ، او التركيبية ، التي تميز بها شعرنا العربي الحديث في غضون العقود الاربعة الأخيرة. ويفسّر ايضاً الخلاف الذي احتدّ حول التجربة الشعرية الجديدة : لغةً وتوجهاً ورؤيةً وموقفاً وإيصالاً وتلقيا..

وهذا ما يفسّر — ثالثاً — ارتباط عدد كبير من متلقي الشعر بالنموذج الابداعي القديم اي بشعراء موغلين في القِدَم مثل الشنفري وامرىء القيس وطرفة.. وبشعراء إسلاميين وعباسيين..

الشيء الذي يقطع بان قارىء الشعر لا يتقيد بزمانٍ محدد ولا بمكانٍ محدد ، دائماً ولا حتى بشاعر وإنما بالشعر الجيد الذي يثير فيه العطف والتعاطف ويفرض عليه تجاوباً ومشاركة وجدانية. فمن منا عرف امرأ القيس والنابغة وزهيراً وعنترة.. ومن منا خبر الفرزدق وجريراً وابا نؤاس وابا تمام والبحتري وابن الرومي !.

فالنص الشعري كان هو الواسطة بيننا وبين هؤلاء ، بالاضافة طبعاً الى الأخبار والمعلومات المتعلقة بحياتهم وشعرهم.

ومن الواضح ان السياق ، التاريخي والحضاري كان — وسيظل — هو العون على فهم النص الابداعي ومعرفة صاحبه. ومن ثم فهو العنصر المساعد على انجاح الموقف الاتصالي باعتباره العامل المهيمن ، في حالات كثيرة ، على العملية التواصلية برمتها.

فمن الثابت ان السياق وهو عملية تاريخية وحضارية متواصلة هو الذي يثير المبدع والمتلقي على السواء ، ويفرض عليهما — بوعي أو بغير وعي منهما — استجابة لمقتضياته وماجرياته وانخراطاً في تجربته تمشياً مع منطقه القاهر وحتميته الضاغطة.

لقد ذكر أحد[٣٥] نقاد الأدب ان الأشكال والصور والأخيلة التي يدفع بها الخيال الى الدنيا هي التي تصنع القيم لا الأدب وحده.

ويمكن القول في ضوء هذه الفكرة ان السياق الحضاري — في مرحلة ما من مراحله التاريخية — هو الذي يولد اشكال الأدب ومصطلحاته ويدفع المتلقي الى التجاوب معها واستيعابها باعتبارها نتاجاً من نتاجات تلك اللحظة الحضارية. ويمكن ان نستشهد هنا بقصيدة الحرب التي ظهرت في العراق تحت وطأة الصراع العربي الايراني.

فقصيدة الحرب[٣٦] من حيث كونها مصطلحاً جديداً وموقفاً ورؤية وشكلاً من اشكال التعبير تستوجب — لفهم طبيعتها ومعرفة « اسباب نزولها » — كما يقول المفسرون — الالمام ، ليس فقط ، بواقع الحرب وظروفها ، ولكن بانعكاساتها ونتائجها ، الظاهرة والدفينة ، المباشرة وغير المباشرة ، على المبدع — شاعراً وقاصاً ومسرحياً وفناناً.. — وعلى المتلقي ، فرداً وجمهوراً ، باصنافه ومستوياته.

فقصيدة الحرب في المتن الشعري العراقي المعاصر وكما تمثلها نصوص حميد سعيد وسامي مهدي ومعد الجبوري وياسين طه حافظ وغيرهم.. تكشف حقيقة العلاقة بين الشعر — والابداع عامة — وبين سياقه الحضاري وتدلل على مدى تأثير الجانب الموضوعي — الواقعي والتاريخي — في الجانب الذاتي ، وعلى مدى استجابة الشاعر للحظته التاريخية. اضافة الى ان هذه القصيدة لا تلغي — ولا ينبغي لها — المتلقي ، بل انها تحاول جهدها استدعاءه واشراكه في التجربة وذلك من أجل هدف استراتيجي ، يتجاوز الموقف ، أو الهدف الفني الصرف — يتبدى في كسب ثقة القارىء واقناعه بعدالة القضية وقدسية الدفاع عن الأرض العربية وعن الوطن العربي الذي هو دفاع عن البقاء والوجود العربيين.

وقد توسلت قصيدة الحرب بعدة وسائط لابلاغ حمولتها الفكرية وطاقتها الوجدانية منها اللغة السهلة الأليفة والوصف الواقعي المباشر وتصوير الحدث الحربي بصدق وشفافية بدون لجوء الى الكلام المزخرف والتجريدات المغرقة في الابهام والتعقيد. واستعانت كذلك بالحوار والمونولوج وشهادات الشهداء وكل ما من شانه استثارة وجدان القارىء وانعاش مخيلته وذاكرته وجعله مشاركاً في تلقي الشعر وصياغته وفهم ابعاد وحقائق التجربة الشعرية المرتبطة بتجربة الحرب المريرة والعميق في آنٍ واحد.

يقول العريف عبدالعباس :

فقمت...
رأيت بلاداً تدافع عن حبها
وتدافع عني
فحاولت أن أتمادى..
وأدفع عنها تباريحها..
السلام عليك
على وطن طيب
السلام على أهلنا.. السلام على نخلنا
وعلى الأمهات الجميلات
والنسوة الطيبات
على الفتية الذاهبين الى الحرب[٣٧]

بمثل هذه البساطة يتحدى الجندي — أو يتحدث حميد سعيد باسمه — فتتحول اللغة الى حقائق وخطاب واضح وصادق ينفذ من القلب ليصل الى القلب وتتم المشاركة ويسود التفاهم بين قائل الشعر ومتلقيه.

وفي كثير من قصائد الحرب ، وخاصة في شعر حميد سعيد تتوهج القصيدة بلغة الدين ومفردات القرآن الكريم وتاتي مقاطعها مضمخةً بعبارات الحنان

والحماس والعاطفة الوطنية : نقرأ في قصيدة : رؤيا نصب الشهيد[٣٨]:

في الفجر دلفت إليه..
استقبلني عبدالهادي الصالح
قلت : سلام الله عليك
فقـــال :
عليك سلام الله
وقدّم لي كأساً من ماءٍ بارد.
حين رشفت قليلاً منه
رأيتُ جميع الشهداء يقومون إليّ...
أعرف انك من أرضٍ يدفع عنها الدم والأبناء..
الريح الصفراء...

إن عبارات : « يا أيتها النفس الامارة بالحب » — « انك في عليين الأحباب » ، ومناداة المرأة الطاهرة التي أعطت للحرب ثلاثة ابناء بقول : « إنّا منتظرون.. تعالي » ، تعبق بالنَفَس القرآني وتدفع المتلقي الى تمثل التجربة اعتماداً على معطيات الواقع : تجربة البذل والتضحية في الحرب ، وأمثلة التاريخ : الخنساء التي ضحت بابنائها الخمسة. في مثل هذه القصائد التي تتوحد لغتها بالوطن والتاريخ وبالحب وأمجاد الشعر وأبطال الحرب وبطولاتهم : المتنبي والمثنى مخطط الحرب... ينسج الشاعر لغته من مفردات الحياة اليومية البسيطة ومن تجارب الجنود والأبطال ، في جبهة القتال وفي الخطوط الخلفية ليمد بينه وبين القارىء جسراً من الشعر الواضح والكلام المباح الذي يغري بالمزيد ويحقق الهدف من الموقف التواصلي كله.

تتحدث نظرية التلقي الحديثة عن أصناف القراء وتذكر من بين هذه الأصناف القارىء الضمني والمثالي والقارىء المعاصر[٣٩] والقارىء الفعلي.. والشاعر حيث يبث « رسالته » في الشعر ، يخاطب أصنافاً مختلفة من المتلقين منها المثالي المتخيل ومنها المفترض ومنها صنف آخر يقصده الشاعر ، بالذات ، ويصر على مخاطبته وابلاغه « رسالته ».. ومن هذا الصنف ، القراء المعنيون الذين يحرص حميد سعيد على محاورتهم بلغته الخاصة حين يقول :

يا وفيقة ما كل هذا الذي يُقال
فالذين استبدلوا وطناً.. بمقاهي البلاد الكئيبة
واستبدلوا رحماً طيباً.. بصناديق موحشة
والرطب الجنيّ.. بفاكهةٍ مُـرّة
والعراق... بسم الشعارات
لي معهم كلام...
لو ينفع الكلام.../ وما كل هذا الذي يُقال.
والذين حرقنا أصابعنا
قبل أن تصل النار أبوابهم
لم نجدهم.. وقد داهمتنا الحرائق
فاستسلموا.. واستطابوا البكاء.[٤٠]

إن الشاعر هنا يعرف الذين يخاطبهم ويعرف كيف ولماذا يخاطبهم كما ان الذين يتوجه الشاعر « برسالته » ، يعرفون جيداً مضمون « الرسالة » فضلاً ، طبعاً ، عن منطوقها السهل ، الواضح « الهام ».

لهذا نستطرد لنقول ان مثل هذه الأشعار تحقق عادة هدفها التواصلي لأنها تعتمد لغة مشتركة تضمن التفاهم بين الشاعر ومتلقي شعره. فهي لذلك تؤدي الوظيفة المنوطة بها كاملة في سياق ظرفها التاريخي وتجربتها المعيشة ومن ثم ، فهذه الأشعار تختلف عن القصائد « العامة » ، التي تغرق في التجريد والذهنية حتى تبدو — لعموميتها — وكأنها لا تقول شيئاً على الاطلاق ولا تخاطب أحداً أو هي على الأقل ، تخاطب شخصاً — او اشخاصاً — هلامياً أو كائناً « مائعاً » ، لا يحس ولا يفهم. وإذا كان شعرنا الحديث يزخر بهذه القصائد التي توافرت لها شروط التواصل مع المتلقي ومع الجمهور الواسع الذي يتجاوب مع أصحابها ، شكلاً وجوهراً ، لغة وموقفاً[٤١] فانه يحفل كذلك بقصائد آثر اصحابها التعالي على الجمهور أو مخاطبته من وراء حجاب إما رغبة في التجديد — كما يدعون — أولحاجة في نفس يعقوب.

إن من شروط نجاح عملية التلقي — في الشعر ، والفن عامة — فهم واستيعاب الاطار الدلالي[٤٢] الذي

يستدعي دراسة الموقف الجمالي في القصيدة. ولابد ، لفهم كل من الاطار الدلالي والموقف الاستيطيقي من الانخراط في سياق النص التاريخي والنفسي والحضاري الذي يضيء كثيراً من جوانب النص ويكشف حقيقة ابعاده ومقاصده.

فبلاغة التلقي لا تقوم فقط على قول « قليل يُفهم وكثير لا يُسام »[43] اي على الجهد الذي يبذله الشاعر ولكن ايضاً على رغبة المتلقي وقدرته على مسايرة الشاعر وتاويل خطابه الشعري تاويلاً سليماً خالياً من التمحل والاعساف منسجماً مع « اسباب نزوله » ومقاصده الحقيقية لا المفترضة.

٥ ـ انشاد الشعر :

لا يكفي ان يكتب الشاعر قصيدة او يقول شعره ليصل الى المتلقي. فلابد احياناً من قراءة القصيدة أو إنشاد الشعر امام جمهور من الناس وعشاق الفن. ومن هنا يمكن أن نفرق بين نوعين من الشعر : الشعر الذي يُكتب ليُقرأ فقط ، والشعر الذي يُكتب ويُقرأ ليسمعه الناس ويستمتعوا به. ولنا هنا ، ان نتحدث عن القصيدة الذهنية ـ مثل المسرحية الذهنية ـ التي تصلح للقراءة فقط ، اي تلك التي يستطيع القارىء ان ينفرد بها ويعيش تجربتها بقراءتها الصامتة او الناطقة ، وعن القصيدة المشخصة التي يعمل الشاعر ـ وخاصة صاحبها ـ على تقريبها من المستمعين بإنشادها و « تمثيل » ادوارها و « تجسيد » فصولها.

إن الأمر هنا يتصل بالحديث عن التلقي او عن علاقة الشاعر بجمهوره أو بالموقف الايصالي ، وعلى الأخص الجانب التقني في العملية الايصالية الذي تواضع الاقدمون على تسميته بالانشاد او التغني بالشعر :

تغنَّ بالشعرِ اما كنتَ قائله
ان الغناء لهذا الشعر مضمار[44]

يقترن الانشاد بالموقف التواصلي من حيث كونه ـ اي الانشاد ـ قراءة خاصة يقوم بها الشاعر نفسه بدل المتلقي. ويتميز هذا النوع من القراءة بعدة خصائص لا تتمتع بها انواع القراءة الأخرى. ومن ابرز هذه الخصائص واكثرها فاعلية في عملية التلقي وجود شخصية الشاعر. فحضور الشاعر بلحمه ودمه ، بنبراته وصوته ، بكل حياته... يضفي على هذه القراءة حلة خاصة ويكسبها طابعاً متميزاً ويزيد من فعاليتها.

وفي ضوء هذه الحقيقة يتضح الفرق بين قراءة المتلقي وقراءة الشاعر ، بين قراءة نصوص شعرية يتجسد فيها حضور الشاعر ويتحقق الانشاد والتغني وبين قراءة نصوص تتم محاورتها بكيفية صامتة او مسموعة من طرف متلق فرد. « فالجو » مختلف في الحالتين وطريقة الايصال متفاوتة من حيث القيمة والنجاعة وقوة التاثير.

إن قراءة النصوص القديمة تفتقد الى « بُنية غائبة » تتمثل في غياب الشاعر غياباً جسدياً ومادياً في اثناء القراءة الشيء الذي يسلب القراءة عنصرها الانساني الحار وحيويتها الحميمية الدافئة.

فمن المعروف ان قراءة الشاعر شعره ـ وخاصة إذا كان من الذين يحسنون الالقاء ـ تخلق النص من جديد وتعيد انتاجه بكيفية اروع وتساعد بالتالي على ابلاغه وتبليغه بطريقة قد تختلف كثيراً عن قراءة المتلقي.

وتمتاز قراءة النصوص المعاصرة « ببُنية حضور » يمثلها الشاعر نفسه ، او الشعراء الذين نهرع الى اللقاءات الشعرية لسماع صوتهم والتمتع بإنشادهم. لذلك ففضيلة المهرجانات الشعرية تبرز في ذلك التواصل الحسي والانساني بين الشاعر وجمهوره وفي ذلك « الجو » الذي يعبق شعراً وفناً وتجاوباً إبداعياً من خلال حركة جدلية وتبادلية قوامها الايصال الواضح البليغ والمؤثر والتلقي الناتج عن استجابة تلقائية وسحرية عبّر عنها الفنان القديم بقوله :

« إن من الأشياء ، اشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة ».[45]

وقد سقنا مثالاً ـ من عشرات الأمثلة الأخرى

يمكن ذكرها ـــ بقصيدة « غرناطة » التي القاها نزار قباني بمدينة فاس في الستينات ، يوضح مدى استجابة المتلقي للشعر ذي المضمون القومي والانساني ، الرفيع.

وليس من شك في ان تجاوب الجمهور مع الشعر يتوقف على جودة هذا الشعر اولاً وعلى طاقته الاقناعية وقوته التاثيرية. ولكنه يتوقف كذلك على طريقة القائه ووسيلة ابلاغه.

وما الانشاد ـــ او حسن القراءة ، او الالقاء ـــ إلّا وسيلة اخرى يتذرع بها الشاعر لكسب المتلقي وتفسير محمول شعره. وبهذا يكون الالقاء قراءة تشخيصية وتوضيحية في نفس الوقت تزيد النص اضاءة وتجلي ابعاده التعبيرية التي قد تبقى مستورة في القراءة الأخرى او التي لا يتمكن القارىء العابر من تبيُّنها والوقوف عليها.

في الاداء الجيد يمتزج صوت الشاعر بصوت الشعر فيفكر الأول ـــ من خلال الثاني ـــ بصوت مرتفع وينتقل من مرحلة البوح والمناجاة الى مرحلة الافصاح والايضاح ، فيصبح الموقف الاتصالي اكثر انسجاماً واكثر تكاملاً. والسر في ذلك هو ان الشاعر ـــ في مرحلة الانشاد امام الجمهور ـــ ينقل الشعر من بُنية ثنائية تعتبر اولى مراحل الموقف الايصالي : الشاعر ـــ الشعر ، الى بُنية ثلاثية : الشاعر ـــ الشعر ـــ الجمهور . وقد يتطور الموقف حين تتدخل وسائط أخرى ـــ مثل وسائل الاتصال الجماهيرية ، وحين يسخر الشعر لخدمة هدف ـــ أو أهداف ـــ معين ، في سياق حضاري محدد. فياتي الانشاد ليسبغ على الموقف الاتصالي رداءً جديداً ويضيف اليه بعداً إنسانياً قد يكون تاثيره اقوى من عناصر الموقف الأخرى. فلا غرو إذن ، ان يحرم الشاعر ـــ احياناً ـــ من قراءة شعره ، ويحرم الجمهور من الاستمتاع به.

فالشعر ـــ والبيان ـــ ينفذ ، كما تنفذ الابر ، حتى لو كان الموقف الاتصالي عبارة عن شاعر امام جمهور في محفل صامت خالٍ من الانشاد والقراءة. ففي مثل هذا المشهد تسود بلاغة الصمت.

الهوامش :

(١) البقرة : ٣٠.

(٢) البقرة : ٣٦.

(٣) الاعراف ١٥٥. وفي آية اخرى :
« قالوا يا موسى إما ان تلقي وإما أن نكون اولَ من القى » طه ٦٥.
« قال بل القوا...» طه ٦٦ « والق ما في يمينك...» طه ٦٩
« فالقى السحرة سجّداً... » طه ١٠.

(٤) النساء ١٧١.

(٥) سور العلق ١ و ٣.

(٦) نفسه ٤ ـــ ٥.

(٧) سورة الرحمن : ٣ ـــ ٤.

(٨) طبقات فحول الشعراء ١/٥٦ و٢١٠. والشعر والشعراء ١٠١/١.

(٩) هناك ابحاث كثيرة اسهبت في تحليل الصراع الفني والفكري ـــ في الشعر ـــ في صدر الإسلام ، منها كتابنا (قضية الإسلام والشعر) حللنا فيه علاقة الشعر بالسلطة الدينية على عهد الرسول عليه الصلاة والسلام ، وعصر الخلفاء الراشدين.

(١٠) اخبار ابي تمام للصولي : ص ٢٤٤.

(١١) صحيفة بشر بن المعتمر : العمدة ٢١٣/١.

(١٢) العمدة ٢٤٣/١.

(١٣) راجع : نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ص ٦٨ ـــ ٦٩ ـــ ٧٠ تحـ. كمال مصطفى.

(١٤) منذ عهد سقراط والسفسطائيين وارسطو الى عهد رتشاردز. راجع : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ـــ ستانلي هايمن : ١١٨/٢.

(١٥) اللغة الشاعرة : كتاب معروف ،، لعقاد.

(١٦) قضية الشعر الجديد للنويهي. ط ٢/١٩١١ ص ١٩ ـــ ٤٩ ـــ ٤٠.

(١٧) النويهي في : المرجع السابق ص ٤٠. وقد استشهد النويهي بقصائد من ديوان : « الناس في بلادي » حيث استعان الشاعر صلاح عبدالصبور بالتوراة والشعر الشعبي فاصبحت لغة الشعر قريبة من لغة الكلام اليومي ولغة الإنسان البسيط ص ١٠٧.

(١٨) المرجع السابق ٤٨٤.

(١٩) من هؤلاء :د. ابراهيم السامرائي في كتابه : لغة الشعر بين جيلين ، حلل فيه لغة الشعر في اخبار اشعار الكاظمي ص ٢٥ والزهاوي ٤٥ والشبيبي ٥٧ ، والرصافي ٨٣

والجواهري ١١٣ والحيدري ١٤٣ ونازك ١٧٧ ، والسياب ٢١٥.

ود. عدنان حسين قاسم في كتابه: لغة الشعر العربي ط١/١٩١٨.

ود. لطفي عبدالبديع في كتابه : التركيب اللغوي للأدب ط ١/١٩٧٠ ، ومالك يوسف المطلبي في : في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر : دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي ــ وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨١.

(٢٠) الاديب وصناعته : جون كرو رانسوم : الشعر كلغة بدائية ص ١٠٢.

(٢١) قولة مشهورة لوردزورث.

(٢٢) الاديب وصناعته ص ١٠٦.

(٢٣) عالج الناقد : وليم إمبسون مسالة الغموض في كتابه المعروف سبعة انماط من الغموض الذي ظهر سنة ١٩٣٠ راجع :

النقد الادبي ومدارسه الحديثة ٢/٥٤.

وتناولها نقاد عرب وشعراء منهم ادونيس في زمن الشعر ٢٤١..

د. علي عشري نهايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ١٦/١٩٧٨ ص ٣٣٩..

ود. عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر... ص ١٧٣ ط ٢/١٩٧٣.

(٢٤) الشعر العربي المعاصر ص ١٨٧...

(٢٥) نفسه ص ١٨٩.

(٢٦) لغة الشعر العربي ص ١٠.

(٢٧) نفسه ص ٢٣ و ٣٦...

(٢٨) نفسه ص ٤٤ ــ ٥٢ ــ ٥٧...

(٢٩) ادونيس في زمن الشعر ص ٢٤١.

(٣٠) د. عزالدين اسماعيل : شاعر من السودان : إدريس محمد جماع : مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٦٦/١٩٧٠ ص ٧٣...

(٣١) عالجنا مسالة التلقي في الشعر المغربي في كتابنا : المصطلح المشترك ، راجع دراسة : الشعر والمصطلح المشترك من نفس المرجع ص ٢٨٩.

(٣٢) راجع : التفسير الاعلامي للأدب العربي ص ١٨...

(٣٣) د. عبدالله الغذامي في دراسته : الشعر الحديث في السعودية ــ الأقلام ع ٩/١٩٨١ ص ٣٥...

(٣٤) د. إبراهيم إمام في كتابه : (الإعلام والاتصال بالجماهير).

(٣٥) نورثروب فراي في كتابه (تشريح النقد).

راجع التفسير الإعلامي للأدب العربي ص ٢٠.

(٣٦) لمزيد من التدقيق في مصطلح: قصيدة الحرب ، راجع : خلدون الشمعة : قصيدة الحرب في العراق : ملاحظات في اشكالية المصطلح ، دراسة قُدمت الى مهرجان المربد الشعري السادس.

(٣٧) من قصيدة : العريف عبدالعباس : ديوانه طفولة الماء ص ٩ ــ ١٠.

(٣٨) طفولة الماء ٨٢ ــ ٨٣ ــ ٨٥.

(٣٩) راجع كتاب : فعل القراءة : نظرية الوقع الجمالي للباحث الألماني : ولفغانغ إيزر ، ترجمة احمد المديني ــ مجلة « آفاق » (اتحاد كتّاب المغرب) عدد : ٦/١٩٨٧ ص ٢٨ ــ ٢٩...

(٤٠) حميد سعيد ، ديوان : مملكة عبدالله ، من قصيدة : معلّقة البصرة ص : ٦٦ ــ ٦٧.

(٤١) مثل قصائد السياب وعبدالصبور والبياتي ونزار واحمد المحاطي (المعداوي) وعبدالله راجع... وغيرهم كثير ، وشعراء القضية الفلسطينية.

(٤٢) راجع التفسير الإعلامي للأدب العربي ص ٧٤ ودراسات د. مفتاح عن : نظرية الأطر : في تحليله لقصة احمد بوزفور ــ انوال الثقافي.

(٤٣) العمدة : ١/٢٤٢.

(٤٤) البيت لحسان ويروى برواية اخرى :

تغن في كل شعر انت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ــ الموشح ٤٧.

(٤٥) تنسب القولة لإبراهيم الموصلي.

◆ ◆

جياكوموجويس

تأليف : جيمس جويس   تقديم : ريتشارد المان

ترجمة : محمد نجيب لفتة

المقدمة

يبدو محتملاً ان تكون « جياكومو جويس » آخر اعمال جيمس جويس المنشورة. وقد كتبها جويس قبل نصف قرن في تريستا. في تلك المرحلة من حياته عندما كان على وشك ان ينهي رواية « صورة الفنان في شبابه ويبدأ رواية عوليس. ويتمحور هذا العمل بين الروايتين اعلاه. وهذا العمل الذي يبدو كقصيدة حب لم تردد ، هو محاولة من جويس لتثقيف فتاة سمراء وجدانياً ، او وداع لمرحلة من حياته ، وفي نفس الوقت اكتشاف جويس لشكل جديد للتعبير الخيالي.

ترك جويس المخطوطة في تريستا ، واستطاع اخوه ستانيسلاوس انقاذها من الضياع. وبعد ذلك امتلكها جامع مخطوطات يفضل ان يبقى اسمه مجهولاً. وكتب جويس هذا العمل بخط يده الجميل بدون اي تعديلات على وجهي ثماني صفحات كبيرة وضعت بداخل غلاف دفتر مدرسي ازرق اللون. والاوراق من السميك والكبير الحجم والمستعمل عادة في تخطيطات القلم الرصاص وليس لكتابة الواجبات. وهذه الاوراق تذكرنا بالاوراق التي كتب عليها جويس عام ١٩٠٩ قصيدة « موسيقى الحجرة » الى زوجته. وعند الزاوية العليا اليسرى للغلاف كتب اسم « جياكومو جويس » بخط شخص آخر. ولم يستعمل جويس هذا الشكل الايطالي لاسمه من قبل. وان قبوله الاسم هنا لتزين دراسة حب ، ربما عبر عن احساسه بالغربة كايرلندي يعيش في تريستا ينشد التعويض في كِلا اللغتين. لقد كان قانعاً بترك ما كتبه تحت هذا العنوان ، ويبدو معقولاً متابعة مثاله طالما ان نغمة الانكماش الذاتي تلائم العمل. ولم يترك جويس مجالاً للشك من ان البطل يماثل نفسه لانه يُسمى جياكومو « جيمسي » و « جيم » ، ومرة يناشد زوجته بـ « نورا ».

ويظهر العمل هياج البطل الجنسي من تلميذة كان يدرسها الانكليزية. وكان لدى جويس عدة تلاميذ في تريستا ، إلاّ انه يربط موضوعه بتلميذة محددة « اماليا بوبر » ، التي عاشت في شارع سان ميكاييل. وربما يكون والدها ، ليوبولد بوبر ، قد أوحى لجويس بالاسم الاول لـ « بلوم » في عوليس. ولكنه إن كان نموذجاً لوالد التلميذة ، فانه اجبر على التخلي عن شاربيه الوقورين ووضع محلهما سبلة غريبة. وتوفيت الآنسة بوبر ، والتي اصبحت زوجة ميكاييل ريسولو ، في فلورنسا عام ١٩٦٧. ويؤرخ الزوج الدروس التي اخذتها زوجته مع جويس الى الاعوام ١٩٠٧ و١٩٠٨ ، واوضح انه بسبب مغادرة زوجته تريستا للالتحاق بجامعتي فينا وفلورنسا فانها لم تلتق جويس بعد عام ١٩٠٩. وإن كان ذلك التذكر دقيقاً ، فيمكننا الافتراض من ان جويس قد اخترع اللقاءات اللاحقة او انه نقل بعض خصائص الآنسة « بوبر » الى بعض تلميذاته التاليات. وعلى كل حال يوضح العمل من ان الحادثة ــ كيفما كانت ــ انتهت قبل ان يغادر جويس تريستا عام ١٩١٥



وتلتزم اعمال جويس النثرية بالخلفية الايرلندية الى درجة يقف هذا العمل متميزاً بكون احداثه تجري في القارة. وقدمت مدينة تريستا ، مثل مدينة دبلن في اعماله الاخرى ، بصورة غامضة ، ولكنها ، عكس دبلن ، نادراً ما يذكر اسماء احيائها. طريق مرتفع ، مستشفى ، ميدان وسوق — بتعمد — يظهر بلا اسم. ومع هذا فان تلك الاحياء تظهر الى الوجود عندما تمر بها الفتاة وعائلتها. وتتوضح المدينة بشوارعها الصاعدة والنازلة وسقوف منازلها الرمادية المتشابكة والمقبرة اليهودية والغضب الوطني ضد الحكم النمساوي الهنغاري. ووضع مقابل ذلك صوراً ليس من باريس فقط ، كما في رواية عوليس ، ولكن ايضاً من بادوا وحقول الرز في فرسيلي. ويتحرك جياكومو عبر تلك المشاهد القارية ، غريباً وتواقاً وهادئاً بعد ان كان مضطرباً. وكشخصية فهو اكبر عمراً واقل كبرياء من « ستيفن » واصغر عمراً واكثر عزماً من « بلوم » ، ويبدو كالابن الأوسط في عائلتهما الادبية.

والمخطوطة غير مؤرخة ، إلاّ انها تصف سلسلة حوادث صغيرة وعواطف مفعمة شغلت تفكير جويس عدة شهور. وتبدأ بالدرس الأول الذي حضرته تلميذته الجديدة. ويمكن اعطاء تاريخ محدد لعدة حوادث مذكورة في النص. وعلى سبيل المثال ، كان جويس في المقبرة اليهودية بصحبة « ميسيل » (ذو الوجه المبثر) والذي جاء لزيارة قبر زوجته. وميسيل هذا هو فيليبو ميسيل الذي انتحرت زوجته (آدا هارش ميسيل) في ٢٠ تشرين الأول ١٩١١. وهنا اشارة تاريخية اخرى عن طرد ناقد موسيقي يسمى « اتوري البيني » من السرادق في ميلان لانه لم يقف عندما عزف السلام الملكي الايطالي. وطرد البيني ، الذي كان يعمل مع جريدة « افانتي » (الى الامام) الاشتراكية الصادرة في روما ، وليس كما ذكر جويس من انه يعمل في جريدة « سكولو » (القرن) الصادرة في تورين ، في ١٧ كانون الأول عام ١٩١١ من الحفلة الخيرية التي اقامها الصليب الأحمر الايطالي وعوائل الجنود الايطاليين الذين قتلوا او جرحوا في ليبيا حيث كانت إيطاليا تحارب هناك.

وتظهر الاشارات الأخرى الى ان وقتاً طويلاً قد مر. فوصف مدينة بادوا في الليل قد استمد من سفرتي جويس الى تلك المدينة نهاية شهر نيسان ١٩١٢ ، عندما ذهب للامتحان على امل التاهيل لتدريس الانكليزية في مدرسة ثانوية إيطالية. اما مزارع الرز قرب فرسيلي والتي ذكرها جويس فيمكن رؤيتها من القطار بين ميلان وتورين. وقد سلك جويس هذا الطريق عندما سافر الى ايرلندة في تموز ١٩١٢. وهناك اشارة ايضاً الى محضراته التي القاها عن هاملت ، حيث كانت تلميذته الجميلة بين الحاضرين. وهذه المحاضرات ، والتي اصبحت اثنتي عشرة بدلاً من عشر محاضرات ، استمرت من ٤ تشرين الثاني ١٩١٢ وحتى ١٠ شباط ١٩١٣.

وتجاوزت الاشارات الى اعمال جويس الاخرى تاريخ تاليف جياكومو جويس بوقت متاخر. فلم يكن لديه الوقت الكافي حتى للحلم « بـ » « عوليس » قبل عام ١٩١٤ ، وهي السنة التي اخذ فيها الكتاب شكله في عقله كما كان جويس يقول دائماً. واطلع جويس تلميذته على اجزاء من رواية « صورة الفنان في شبابه ». ان ملاحظتها من ان الرواية لم تكن صريحة من اجل الصراحة فقط قد تكون صحيحة خاصة وإن كانت قد قرات الفصل الثالث ، حيث يسرد ستيفن ذنوبه ويندم عليها. واكتمل هذا الفصل شكله الاولي منذ عام ١٩٠٨ ، ولكنه كتب على الآلة الطابعة عام ١٩١٤ حتى يستطيع جويس ارساله الى مجلة (Egoist) في لندن ، حيث كانت تنشر الرواية على شكل مسلسل. وفي ذلك الوقت كانت لديه نسخ اخرى ، حيث اعار احداها الى صديقه « اتالو سفيفو » ، ويذكر في هذا العمل انه اعار نسخة اخرى الى تلميذته. ولا زال عند ذلك الوقت يعمل في الفصلين الاخيرين لروايته المؤلفة من خمسة فصول. ويبدو ان الحوادث والحالات النفسية المرتبة في جياكومو جويس قد حدثت بين اواخر عام ١٩١١ وحتى منتصف عام ١٩١٤. وبينما يكون محتملاً اعتماد جويس الى حدٍ ما على ملاحظات سابقة ، إلاّ انه لم يستطع كتابتها كاملة قبل نهاية حزيران ١٩١٤.

ولم يستطع جويس ارجاء العمل لفترة طويلة بعد ذلك التاريخ ، وذلك لان الفصل الخامس من رواية « صورة الفنان في شبابه » ، التي انهاها في ١١ تشرين الاول ١٩١٤ قد حوت من بدايتها وحتى نهايتها اقتباسات مباشرة من جياكومو جويس. بعضها لفظية ، واغلبها أعيد صياغتها مثل هذه القطعة ، كلماتي في عقلها : احجار صقيلة باردة تغرق في مستنقع ، والتي اصبحت في الفصل الخامس « تلاشى المقطع الممل المثقل ببطء عن السمع كحجرةٍ في مستنقع ». ولم يكن جويس بالرجل الذي يكرر نفسه ، ولذا يبدو محتملاً من انه وقبل منتصف تشرين الاول ١٩١٤ ، قد قرر سلب وليس نشر جياكومو جويس. وقد فعل ذلك ليس من اجل رواية « صورة الفنان في شبابه » فقط وإنما ايضاً من اجل رواية عوليس وكذلك مسرحية المنفيون.

وعلى هذا فان الوقت الاكثر احتمالاً لاكتمال جياكومو جويس هو تموز او آب ١٩١٤. وربما يكون الدافع وراء كتابة هذا العمل قد جاء من صديقه « سفيفو » ، والذي علق في رسالة الى جويس مؤرخة في ٢٦ حزيران على مجموعة جويس القصصية « الايرلنديون » ومخطوطة الفصول الثلاثة من رواية « صورة الفنان في شبابه » ، ثم تساءل « متى ستكتب عملاً إيطالياً عن مدينتنا ؟ لِمَ لا ؟ وكان جويس يحب التحريض ، وكان لديه سبب للاصغاء الى تحريض سفيفو ، حيث ان اسلوب سفيفو الروائي — عن التحقير الذاتي الذي يتبعه الانعتاق الذاتي

عن طريق العقل ــ يلعب دوراً في الفكرة المتنامية لـ « ليوبولد بلوم ». علاوة على ذلك ، فان رواية سفيفو الاولى « الشيخوخة » ــ والتي اقترح جويس عنوانها بالانكليزية « عندما يكبر الانسان » ــ قد جددت موضوع الرجل في منتصف العمر ، في الخامسة والثلاثين بالتحديد ، الذي يقع في حب امراة يافعة. ولم يسجل او يهزا بالمنغصات التي تحيط في سن الياس بذكاء كما فعل سفيفو. وفي هذه المعالجة الحديثة لموضوع نوزيكا (Nausicaa) يجمع البطل « اميليو » دور مغتصب « انجيولينا » مع دور اكثر تعقيداً كمربٍ اخلاقي لها. فهو يتخبط في بحر من نوايا نصف واعية. ليست بالسيئة جميعاً ، والتي يستطيع جياكومو وبلوم (خاصة في دور المغازل «هنري فولر») تمييزها. وابدى جويس اعجاباً شديداً بكتاب سفيفو ، وخاصة بسخريته ، وذلك لان هناك تلميحات تمهيدية لموضوع جويس ، بالرغم من ان جياكومو مدرس حقيقي وليس مزيفاً ، ولديه هدف كما لحبيبته اسلوب ، وكلاهما غير ملائمين لاميليو وانجيولينا.

وعند كتابة جياكومو جويس ، فان حقيقة تجاوزه سن الثلاثين ــ السنة النذيرة ــ موجودة ايضاً عند جويس. فكان يحب تذكير اصدقائه بحذلقة بسيطة ، من ان الرومانيين قد جعلوا سن السابعة عشرة الحد الفاصل بين الصبا والشباب ، وسن الحادية والثلاثين بداية سن الياس. ان الحزن من انه لم يعد مراهقاً حتى بالمقاييس الرومانية ، قد اثر كثيراً على جويس حيث بدا عند سن الحادية والثلاثين كتابة الشعر ثانية وللمرة الاولى منذ « موسيقى الحجرة ». وكانت القصيدة الاولى « مراقباً الزوارق المستدقة في سان سابا » حيث يعتمد على قصيدة بوشيني « عذراء الغرب » في كتابة لازمة تلك القصيدة :

سمعت قلوبهم اليافعة صارخة
نحو الحب فوق المجذاف البراق
وسمعت أعشاب المروج متحسرة :
لن تعود ، لن تعود !
ايتها القلوب ، أيتها الأعشاب المتحسرة ،
فرسانك المفعمون بالحب يندبون بلا طائل !
لن تعود الرياح القاسية التي تمر
لن تعود.

وكتبت هذه القصيدة في ايلول ١٩١٣ ، ثم اعقبتها قصيدة « زهرة اعطيت لابنتي » وهي هدية اعترف بها في « جياكومو جويس » ، ثم « اختير الجميع » (١٣ تموز ١٩١٤) و « قطعة مسائية » (١٩١٥) ، حيث ترتبط كلا القصيدتين بنفس قصة الحب ، وكذلك ترتبط بقية القصائد بنفس القصة ولكن بدرجة اقل. وجميع تلك القصائد تتعقب وباسلوب ضعيف قصة جويس لاشعاره نفس الموضوع الذي ربطه في جياكومو جويس مع تنويعات « سويلنك » على البيانو لـ « الشباب له نهاية » :

شبابي له نهاية ،
وكذلك مرحي وحزني ،
ستغادر روحي المسكينة جسدي بسرعة.
لن تستطيع حياتي الصمود أكثر ،
انها ضعيفة ويجب ان تهلك
في أسىً الموت وصراعه.

وتقدم مثل تلك الهواجس المؤلمة في « جياكومو جويس » عبر سلسلة لقاءات لذيذة وعقيمة. وتحدث تلك اللقاءات عند مستويات مكانية مختلفة ، مؤكدة دائماً شقة المسافة. التلميذة عالية ، « امراة يافعة ذات منزلة رفيعة في بيتها المريح عند شارع سان ميكاييل المرتفع. ملتفة بفراء معطر ، لكنها بلا رائحة بصورة غريبة ، تحدق عبر نظارات ، تنقر بكعوب عالية ، بينما هو في الأسفل ، ينظر نحو الأعلى عبر الظلمة والطين ». ومرة في دار الاوبرا ، جلس في مكانٍ اعلى منها ، ولكن مكانه هناك كان اكثر ضاعة ، لانه يجلس في الشرفة العلوية محاطاً بالعامة وروائحهم ، وبدون ان يُرى ، ويحدق نحو الاسفل حيث جمالها الهاديء الصغير ، وجسدها الملفوف بالأخضر وشعرها المتوج بين الناس الأغنياء.

وفي تلك المشاهد ، يكشف جويس عن نموذج الحب غير المقنع الذي يتملك البطل الذي لم يعد شاباً. ويسجل جياكومو ، الذي سيصبح حياؤه هشاً إن عومل بسخرية قليلة ، التغيرات المختلفة لرغباته ، فهو يعجب ويتعاطف مع تلميذته ، يداري ويسخر منها بسرّية ، يلمح ، يتراجع ، يفشل في النطق ، يخضع مثل ستيفن وبلوم الى بهجة مزاجية ــ حمية الكتّاب ــ ويعبر بخبرة ذابلة عن فشله المضحك. وتتحول اللغة في بعض اللحظات الى الأسلوب الشكسبيري ، الذي ينطبق ليس على رهافة العشاق فقط وإنما على « بغايا مصابات بالسفلس » ، ويثير بذلك الأسلوب أجواء القلاع والتردد الملوكي وشعار النبالة وآداب البلاط وبولونيوس مع ابنته. ولكن الأسلوب ينحرف بسرعة الى طريقتين جويسيتين ، لف الكلمات حول نفسها في تكرار مطوق ، لمتابعة « منحنى العاطفة » ، كما في رواية « صورة الفنان في شبابه » ، والطريقة الاحدث استخدمها في رواية ، « عوليس » في عبارات قاسية وواثقة وقصيرة لا تحتاج الى تاكيد معين.

ومنذ البداية ، عندما تظهر التلميذة من مكان غير محدد لتجعله يتساءل « مَنْ ؟ » ، انها بعيدة ، شاحبة ، غير محسوسة ، معزولة عنه بنظارتيها ، بعدم تمخطها ، بخطها الواهي ، بوقارها الطبيعي ، بعضها القوية واللا معللة. وغالباً ما يكون المشهد ضبابياً وغامضاً ووهمياً ومحاطاً باشباح

على درجات مختلفة من الظهور ، وكأنما ليغلف التلميذة ورغبته نحوها بحيرة مميتة ومشؤومة. ويقدم جويس ابنة أخرى في رواية « يقظة فنيكان » — وهي ابنة آن ليفيا — بصورة غامضة ، وتبدو العلاقة بين سن الزواج والغموض على وشك الظهور في تفكيره.

ومع هذا ، ومن بين الغموض ، ينجح البطل وبدقة غير مباشرة في استجماع هوية تلميذته المحددة ونكوصها القلق من انقضاضه الهيّاب ورقتها المتعبة وطموحها الفكري ورغبتها المستمرة. ويصبح الموقف في الصفحات الاخيرة مهلوساً وتتزايد الصور الحالمة. لقد سبر غورها كاملاً بحيث ان عينيهما (مثل شعاع عيون دن (Donne) المتمايل) قد تمازجت. ولبرهة ، مثل روبرت هاند في مسرحية المنفيون ، يحلم البطل بانها اصبحت ملكه. « ملك في الحلم ، ولكن لا يوجد ذلك في اليقظة ». ان ما يوقظه هو رأيها الملكي ، والذي اقتبس منه مقطعاً واحداً. « لانه عكس ذلك فانا لن استطيع رؤيتك. ان هذا الرفض غير مقبول لانه متوقع. ولكن مع هذا فان المجال لم يفقد تماماً : « ثم ماذا ؟ اكتبيها ، عليك اللعنة ، اكتبيها ! ماذا تحسنين غير ذلك ؟ » فإذا لم يعد الأمير هاملت كما هو السيد المسيح (بالرغم من ان كِلا المقارنتين تبرزان لمخيلته) ، فعلى الأقل لديه شيئاً مشتركاً مع شكسبير . « الدون جوانيه المزيفة سوف لن تنقذه ». كما قال ستيفن عن شكسبير المحروم والأحمق في رواية عوليس. وكما في جميع اعمال جويس ، فان جياكومو جويس تمنح قوة الحب حتى عندما تصادق على حزن المحالات الانسانية للتمتع بها.

وعند القسم الأخير من الكتابة ربما اصبح ظهور العمل على الورق جزءاً من محتواه. وربما كان يفكّر بملارميه ، عندما ربط جويس وفصل المداخل بتوقفات مختلفة الطول حددت بفراغات مختلفة الطول. وتبدو قوى الصمت المختلفة لتتعاقب مع مجاميع كلام مقتضب ومتموج. وفي الصفحة قبل الأخيرة ، على سبيل المثال ، فان الصور المتكتلة تتعزز بالكتابة المزدحمة وغياب التوقعات.

وبعدما انجز جويس استنساخ جياكومو جويس ، فانه احجم عن نشرها . ولأن العمل كان غريباً جداً ، ومكشوفاً على نقاط ضعفه ، وبعيداً عن الذاتية (حتى وإن كان منفصلاً بدرجةٍ مضحكة) للهروب من المدرسة الجمالية التي ارساها ستيفن ديدلس ، فقد كان جويس مستعداً جداً للتفكير بالتخلي عن العمل. فقد كانت لديه سابقة مع « عيد الغطاس » التي كتبت قبل عشر سنوات وبنفس الهدف في اظهار « حركات روحي » ، والتحول النهائي نحو صفحات بطل ستيفن. ومع هذا فقد كان جويس يحب جياكومو جويس الى درجة كبيرة تستبعد معها التضحية بالعمل ، بالرغم من كل الاقتصاد الذي مارسه قبل ان يمنح موافقته بكتابة نسخة نظيفة.

لقد انتشرت روحية جياكومو جويس ، وربطت بطلة العمل — التي ربطها جياكومو ببياترس بورتيناري وبياترس سينسي — ببياترس جستس في مسرحية المنفيون.

وبياتريس هذه لها عيون ضعيفة — محاطة برموش جميلة — والتي قرات بهما كتابات البطل السابقة. وتشرح في الفصل الاول من المسرحية سبب مجيئها الى منزل ريتشارد ، والكلمات التي تستخدمها هي نفس الكلمات الوحيدة التي نطقتها تلميذة جياكومو مباشرة : « وإلاّ فاني لن استطيع رؤيتك ». اما الملاحظة التي تدمر جياكومو فقد وضعت في سياق كلام حيث تمتدح ريشتارد ، مظهرة ما اسماه جويس في مكانٍ آخر بقوة تحرير النفس عن طريق الفن. ان الهزيمة في تريستا يمكن ان تتحول الى نصر في دبلن.

إن الاحاسيس المسجلة في جياكومو جويس اثبتت ملاءمتها لرواية « صورة الفنان في شبابه ». فالعواطف الجنسية الجديدة والتي استخدمت لصقل عواطف عشر سنين خلت قد وهنت الآن. ففتاة ستيفن التي افترض ان تكون رمزاً للجنس الايرلندي ، كما هي فتاة جياكومو رمز للجنس اليهودي ، تضع بعض العوائق. ففي رواية عوليس حاول جويس وبكل براعة عرض تبادلية كِلا الجنسين. فكلاهما سمراوين وعذراوين ، بالرغم من ان كلاهما (مثل بيرثا في مسرحية المنفيون) يجب ان يخضعا الى التملك الخيالي لعقول محبيهم. وفي الانسجام مع الخيار الحسي لرواية « صورة الفنان في شبابه » ، فان الفتاة الايرلندية قد منحت « رائحة واهنة وغريبة » لم تمنح لفتاة تريستا.

ثم يسترجع ستيفن ، اثناء تامله لسطر من توماس ناش ، امام مخيلته العصر الاليزابيثي : العيون المتفتحة من ظلمة الرغبة ، العيون التي اظلمت الشرق المتفتح. ما كانت فضيلتها الواهية غير نعومة حجرتيهما ؟ وما ومضتها غير ومضة النفاية التي كانت تغطي مجاري بلاط ستيوارت الاخرق. ويتذوق في لغة الذاكرة نبيذاً اصفر والسقطات المميتة لرياح عذبة ، ورقصة البافان المتكبرة : ورأى بعيون الذاكرة نساء رقيقات في حديقة كوفنت. يتوسلن بافواه صغيرة من شرفاتهم وبغايا الحانات المصابات بالسفلس والزوجات اليافعات اللواتي يضعفن ويضعفن بينما يخضعن برضا الى غاصبيهن.

إن الصور التي عرضها لم تمنحه المتعة. كانت صوراً سرية ومثيرة لكن صورتها لم تلتصق بها. ليست تلك هي الطريقة للتفكير بها. لم تكن حتى الطريقة التي فكّر بها. ايمكن ان يكون عقله لا يثق بنفسه ؟ عبارات قديمة ، عذبة فقط بحلاوة بازغة مثل بذور التين التي قلعها كرانلي من اسنانه اللماعة ».

المقطع الاول يختلف قليلاً عن جياكومو جويس ؛ والمقطع

الثاني يتهم الاول كما فعلت الجمل الاخيرة. لم يحقق جياكومو اتهاماً واضحاً ، فهو لايحتاج مناقشة مفرداته ، ان يقلبها فقط كما تتقلب الامزجة . ويتبع جويس في رواية عوليس طريقة جياكومو وليس طريقة ستيفن. لقد اصبح تضارب الاساليب الذي يشبه تنافر الغرماء الوسيلة لاحلال الحبكات الدقيقة والجيدة للكلمات الملونة في اعمال جويس الاخيرة. وبنفس الطريقة ، فقد ساعد استبطان جياكومو الغريب والملتوي على تحويل رواية « صورة الفنان في شبابه » من رواية الشخص الثالث الى دفتر مذكرات ستيفن (الشخص الاول) عند نهاية الكتاب ، وتمهد الطريق للمونولوج الداخلي لستيفن وبلوم.

وعندما وصل جويس الى رواية عوليس فانه اخذ جملاً من جياكومو وجعل منها مقاطع كاملة ا ووحدات طويلة. وانتقل بعضها من عمل الى عمل بسهولة ، والصباح في تريستا صار صباحاً في باريس ، يراقبه ستيفن بحقد اكثر مما فعل جياكومو. وجعلت صورة الام والابنة كفرس ومهرة فرسّية بصورة جميلة لحادثة ثيران الشمس. ان مواجهة الايرلندي واليهودي هي بالاساس مسالة صداقة رجل لرجل وليس عشقاً جنسياً ، وبديلاً من ملامة تقدم جياكومو في العمر ، فان جويس خص بلوم بكبر السن وخص ستيفن بالشباب. وبعض المشاهد ــ مشهد الصف ، المقبرة ، ماخور بادوا ــ قد نُقلت من الادرياتيك الى ليفيه ، وجولة عائلة التلميذة بالعربة في السوق المزدحم قد صورت كموكب فرسان ملكي ، رجل اعمى يتوقف عن التسول ويستمع الى البيانو بدلاً عن ذلك ويتحول اوليفر جون كوكارتي ، الخصم اللدود ، والذي يزور جياكومو في حلمه في تريستا ، الى موليكان في دبلن. ان حالة التقطع التي تعرض بها عاطفة جياكومو هي قرينة للمشاهد والحوادث المتقطعة في رواية عوليس. ويتحرك كلا الكتابين باتجاه صور اللا وعي السرية ، حيث يصل الاحساس المزدوج بسوء التصرف والندم الى ذروة وهمية تتميز باستعارة شيطانية.

وفي المراحل المتاخرة من كتابة رواية عوليس في نهاية ١٩١٨ اقترب جويس من فتاة سمراء في زوريخ واعرب عن دهشته لشبهها بفتاة رآها في دبلن. وفي مقارنته التالية لهذه الفتاة ــ مارثا مليشمان ــ ربط جويس نتيجة غير عادية في احتمال كون الفتاة يهودية. ومن الواضح فان جويس كان يبحث عن تجسيد سويسري جديد للتركيبة اليهودية السلتية التي احبها في تريستا. وبالنتيجة فقد اصبحت مارثا مليشمان النموذج لكيرني ماكدويل في حادثة نوزيكا ، والتي تسخر من التملك عن طريق المسافة الطويلة التي تفاخر جياكومو بها في تريستا ، والتي تاملها ستيفن في دبلن. وعلى المستوى المتكلف الخسيس ، فان بلوم يحاول اغتصاباً نفسياً لمارثا كليفورد عن طريق كتابة الرسائل لها ، وبذلك يقلد بسخرية استخدام جويس للطريقة الادبية لتحقيق هدف غامض مشابه. ان نسبة من كتابات جويس يمكن النظر إليها على انها تشير الى غرامياته المتاخرة. ولكنه ينفخ في جياكومو حياة مستقلة ، وهي تقف الآن في حدودها كإنجاز عظيم. وللقراء الذين تعودوا قراءة جويس في تراكيبه المنهجية ، فان حجم اللا منهجية لهذا العمل يعتبر اكثر الروايات رقة ربما سيكون مرضياً بصورة خاصة. وعندما قال جويس ، قبل فترة من وفاته ، من انه سيكتب شيئاً بسيطاً وقصيراً جداً ، فانه ربما يكون يفكر كيف وجد كمال تلميذته الصغير والهش والمؤقت في كمال جويس الصغير والهش والمتحمل.

■ ■ ■ ■

جياكومو جويس

مَنْ ؟ وجه شاحب مطوقٌ بفراءٍ ثقيل معطرٍ. حركاتها خجلة وعصبية. تستعمل نظارات غريبة.

نعم : مقطع وجيز. ضحكةٌ قصيرة. حركةُ جفون سريعة.

كتابة ناعمة ، كتبت طويلاً وناعماً باستسلامٍ وازدراءٍ هادئين :

فتاةٌ يافعة ذات منزلة رفيعة.

انطلِقْ فوق موجة سهلة من الكلام الفاتر : سويدنبورك ، البليغ المزيف ، ميكويل دي مولينوس ، يواقيم عباس. انتهت الموجة. تخرخر زميلتها ، معيدة فَتْلَ جسدها الملتوي ، بلهجة فينيسية رقراقة : ايةُ ثقافة ! تخفق الرموش الطويلة وترتفع : وخزةٌ حادة ملتهبة تلسع وترتعش في الحدقة المخملية.

كعوبٌ عالية تطقطق بعمق على السلالم الصخرية الرنانة. ريحٌ شتوية في القلعة ، دروع معلقة ، حاملات مصابيح حديدية خشنة فوق منعطفات سلالم البرج الملتوي. كعوب مطقطقة ناقرة ، صوت مرتفع وعميق. هنالك شخص تحت يود الحديث مع السيدة.

لم تتمخط قط. شكلُ حديث : الأصغر الى الأعظم.

مكورة وناضجة : مكورة بمخرطة الزواج اللحمي وناضجة في بيت عزلة سلالتها الاجباري.

حقل رز قريب فرسيلي تحت ضباب صيفي أصفر.

اطراف قبعتها المتدبية تُظلل بسمتها المزيفة. ظلالاتٌ تخطط وجهها ذي البسمة المزيفة ، المضروب بالضياء الأصفر الحاد ، بظلالاتٍ رمادية شاحبة تحت الفكين ، بخطوطٍ صفراء على الحاجب الندي ، برطوبة صفراء كريهة جاثمة في لب العين الطري.

وردةٌ منها منحت لابنتي. هدية ضعيفة ، مانحٌ ضعيف ، طفلٌ ضعيف مُزرّق العروق.

بادوا بعيدة خلف البحر. الرجل الكهل الصامت ، الليل ، ظلمة التاريخ تنام في ميدان العشب تحت القمر. المدينة تنام. تحت الأقواس في الشوارع المظلمة قرب النهر تبحث عيون البغايا عن الزناة. خمس جماعات بخمسة فرنكات. موجة شعور كئيبة ، ثانية وثانية وثانية.

عينايَ توهنان في الظلمة ، عيناي توهنان ،

عيناي توهنان في الظلمة ، في الحب.

مرة اخرى . يكفي . حب غامض ، شوق غامض.

يكفي . ظلمة.

شفقٌ. تعبر الميدان. مساءٌ كئيب يخيم على مراعي القصعين الخضراء الواسعة ، ناشراً ندى وغسق. تتَبعُ امها برشاقة تعوزها البراعة ، الفرس تقود مهرتها. شفق رمادي يُشكلُ برقة الادراك الناعمة الجميلة والرقبة المرنة الوترية الخانعة ، والجمجمة الناعمة . مساءٌ ، سلامٌ ، شفق الدهشة..... هيلو ! اوستلر ! هيلوهو !

هبط الأب وبناته المنحدر منفرجي السيقان كانما فوق زلاقة : الوالي وحريمه تدثروا بقبعاتهم وسترهم ، الأحذية ربطت بتناسق اجنيق فوق السنتها المتدفئة بالأقدام ، الحاشية القصيرة وُترت عند مدورات الركب. وهجٌ ابيض : رقاقة : رقاقة ثلج :

وعندما ستمتطي ثانية

هل ساكون هناك لأرى

اندفعتُ من مخزن التبغ وناديت اسمها. تدور وتقف لتسمع كلماتي المشوشة عن الدروس ، عن الساعات ، الدروس ، الساعات : وببطء تومضُ خديها الشاحبين باشراقة متقدة متغيرة. كلا ، كلا ، لا تخافي.

والدي : تؤدي الأعمال السهلة بتميز.

تكنُ ابنتي اعجاباً كبيراً لمدرسها للغة الانكليزية. التفت الرجل العجوز بوجهه الجميل والمتقد ، وبملامحه الواضحة وبسالفه الطويل الأبيض بينما كنا نهبط المنحدر سوية. آه ! كلام متكامل : كياسة ، كرم ، فضول ، ثقة ، شك ، فطرة ، وهن العمر ، ثقة ، صراحة ، لطف ، اخلاص ، حذر ، شفقة ، رقة : خليط متكامل. أسرع يا اكناتيوس لويولا لنجدتي !

هذا القلب متوجع وحزين. امشبوك في الحب ؟

شفاه طويلة شهوانية ماكرة : رخوية حمراء داكنة.

ضبابٌ متحرك فوق المنحدر بينما اتطلع اما من الظلمة والطين. ضبابٌ متعلقٌ فوق الأشجار الندية. ضوءٌ في الغرفة العلوية. انها ترتدي ملابسها للذهاب الى المسرحية. هناك اشباح في المرآة... شموع ! شموع !

كائنٌ ناعم. عند منتصف الليل ، وبعد الموسيقى ، على طول الطريق الى شارع سان ميكاييل ، رددتُ تلك الكلمات برفق. على هَونَكَ يا جيمسي ! ألَم تمش شوارع دبلن في الليل تنشج اسماً آخراً ؟

جثثٌ تنتشر حولي متعفنة في ثرى حقلهم المقدس ، هنا قبر أهلها ، شاهد أسود ، صمت بلا امل..... بمبلي ميسيل جلبني هنا . انه يقف خلف الأشجار مغطى الراس عند قبر زوجته ، متعجباً كيف ان المراة التي نامت في فراشه قد وصلت الى تلك النهاية.... قبر اهلها وقبرها. شاهد اسود ، صمت بلا امل :

الجميع مستعدون. لا تموت.

ترفع ذراعيها في محاولة لشبك رداءِ نومٍ اسود عند قفا عنقها. لا تستطيع : كلا ، لا تستطيع. ترجع بصمت الى الخلف باتجاهي. ارفع ذراعي لمساعدتها : تهبط ذراعاها. امسك نهايات ردائها الناعمة وبينما اسحبها الى الخارج لاشبكها أرى عبر فتحة الرداء الأسود جسدها اللدن المغلق بقميص برتقالي. تُفلتُ اصابعي شرائط عقتها عند كتفيها وتهبط بتمهل : جسدها العاري الناعم اللدن يتلألأ ببشرة فضية.

تنساب ببطء فوق الردفين النحيلين لفضة ناعمة صقيلة وفوق اخدوديهما ، ظلٌ فضي متضاءل... اصابعُ ، باردة وهادئة ومتحركة... لمسة ، لمسة.

شهقة قصيرة واهية حمقاء يائسة. لكني انحني واسمع : صوت عصفور تحت دواليب قوة ماحقة ، رجاجة الارض المرتجة. ارجوك ، ايها السيد الرب ، ايها السيد الرب الكبير ! وداعاً ، ايها العالم الكبير..... لكن تلك قذارة !

عُقدٌ كبيرة على حذائها البرونزي الصغير : اظفارُ ديكٍ مدلل.

تمشي السيدة مسرعة ، مسرعة ، مسرعة... هواء نقي فوق الشارع المرتفع . تصحو تريستا بلا انتظام ، ضياء شمسٍ فج فوق سقوفها ذات الطابوق البني المتراكم ، شكلُ وقائي ؛ مجاميع اشخاص منبطحين ينتظرون خلاصاً وطنياً. ينهض بلوُمو من فراش زوجة عشيق امه : السيدة النشيطة مستيقظة ، داكنة العينين ، صحن حامض مخلل في يدها.... هواء نقي وصمت فوق الشارع المرتفع : ووقع حوافر. فتاة على ظهرِ حصان. هدًا ! هدًا كابلر !

يعرض الباعة على مناضدهم فاكهة الموسم المبكرة : الليمون الاخضر المنقط ، الكرز المرصع ، الخوخ الخجول باوراق مقطعة. تمر العربة عبر زقاق اكشاك قماشية ، وبرامق عجلاتها تدور على الجليد الناعم. افسحوا الطريق ! والدها وابنه يجلسان في العربة. يتمتعان باعين وحكمة البومة. تحدق الحكمة اليومية من عيونهم متاملة فطرة اضدادهم المسيحيين.

هي تعتقد ان السادة الايطاليين محقون في طرد اتوري البيني ، الناقد في جريدة « القرن » من السرادق لانه لم يقف عندما عزفت الفرقة السلام الملكي. سمعت هذا عند العشاء. نعم. يحبون بلدهم عندما يكونوا واثقين جداً اي بلد هو.

تصغي : عذراءُ حذرة جداً.

ارتفعت التنورة عند حركة ركبتها المفاجئة ؛ نهاية شريط ابيض ظهر تحت التنورة اكثر من اللازم ، جواريب نسيجية ممطوطة.

هل استطيع ؟

اعزف بخفوتٍ واردد بعذوبة اغنية جون دولاند الحمقاء. عازف عن المغادرة. انا ايضاً كارهٌ للذهاب. لأن الشيخوخة موجودة هنا والآن هنا تُظلم العيون المتفتحة من ظلمة الرغبة ، الشرق المتفتح ، ومضتها هي ومضة النفاية التي تغطي مجاري بلاط ستيوارت الاخرق. هنا نبيذ كله اصفر ، هنا سقطات مميتة لرياح عذبة ، رقصة البافان المتكبرة ، نساء رقيقات يتوسلن من شرفاتهن بافواه صغيرة ، وبغايا الحانات المصابات بالسفلس والزوجات اليافعات يصفقن ويصفقن مجدداً بينما يخضعن برضا الى غاصبيهن.

في الصباح الربيعي الموشح الغض طافت عطور واهية لصباح باريسي : يانسون ، نشارة رطبة ، عجين خبز حار : وبينما اجتاز جسر القديس ميشيل ، تثلج المياه اليقظة الفولاذية الزرقة قلبي. يزحفون ويطوفون حول البقعة المعزولة حيث عاش الرجال منذ العصر الحجري... ظلمة مصفَرة في الكنيسة الواسعة البشعة الجو بارد كما في ذلك الصباح : لأنها كانت باردة. فوق درجات المذبح العالي البعيد ، العاري ، كجسد الإله ، يركع الرهبان في صلاة مركَزة. يرتفع صوت قارىء غير مرئي ، مرنماً الدرس من كتاب « خوسيا ». لأني اطلب الرحمة لا التضحية وشكر الله لا القرابين المحترقة. تقف الى جانبي ، شاحبة ومرتعشة تغلفها ظلالات صحن الكنيسة الموحشة ، مرفقها الناعم على ذراعي : ويُحيي جسدها رعشة ذلك الصباح المبكر المغلف بالضباب ، بالمصابيح العجلى ، والعيون القاسية. روحها كئيبة وترتعش وتود البكاء. لا تبكِ من اجلي ، يا ابنة القدس !

اقدم شكسبير الى تريستا الطيعة : اقول ان هاملت الذي كان مؤدباً جداً مع السادة والبسطاء ، كان قاسياً فقط مع بولونيوس. ربما ، كمثالي منغص ، يستطيع ان يرى في والدي حبيبته محاولات غريبة فقط من جانب الطبيعة لخلق صورتها.... هل اصغيتم الى ذلك ؟

تمشي امامي عبر الممر ، وبينما تمشي تنحل ببطء عقدة سوداء من شعرها وتسقط. شعرٌ منحل ببطء وساقط. لم تعرف وتمشي امامي ، بسيطة ومتكبرة .

هكذا مشت بجانب دانتي بكبرياء بسيطة وهكذا مشت ابنة سسي ،بياتريس الطاهرة من الدم والتدنيس ، الى موتها...

.... اربط
حزامي لي واعقد هذا الشعر
باية عقدة بسيطة.

تخبرني الخادمة بانهم اخذوها تواً الى المستشفى ، مسكينة ، بانها عانت كثيراً ، كثيراً جداً ، مسكينة ، بان الأمر خطير.... اغادر منزلها الفارغ. اشعر من اني على وشك البكاء. آه ، كلا ! لن اكون مثل ذلك ، في لحظة ، بدون كلمة ، بدون نظرة. كلا ، كلا ! حتماً لن يخذلني حظ الجحيم !

أجريت لها عملية. نفذ مبضع الجراح الى احشائها وانسحب ، مخلفاً جرحاً مثلّماً بضاً لطريقه على بطنها. ارى عيونها المتالمة السوداء الكاملة ، جميلة كعيون ظبي. ايها الجرح القاسي ! ايها الإله الشبق !

مرة اخرى في كرسيها قرب النافذة ، كلمات فرحة على لسانها ، ضحكة فرحة. طير يغرد بعد العاصفة ، فرحٌ بان حياته الحمقى القصيرة قد رفرفت بعيداً عن منال الأصابع المطبقة لإله مصروع ومانح حياة ، مرفرف بسعادة ، مرفرف ومسقسق بسعادة.

تقول لو كانت « صورة الفنان » صريحة من اجل الصراحة ، لتساءلت لماذا اعطيتنيها لأقراها. آه هل ستسالين ، هل ؟ سيدة ادبية.

تقف مرتدية ثوباً اسود عند التلفون. ضحكات جبانة قصيرة ، جريان جبان لحديث يتوقف فجاة... ساكلم والدتي. تعال ! اطلب الرقم. اطلب الرقم. تعال. أفزعت الدجاجة السوداء : جمل قصيرة تقطع فجاة ، صرخات قصيرة جبانة : تبكي من أجل امها ، الدجاجة المهيبة.

الشرفة العليا في الأوبرا. الجدران المبتلة تَنزُ رطوبة متبخرة. سمفونية روائح تذيب حشد الأشكال الانسانية المكوّمة : رائحة ابط كريهة ، رائحة برتقال مهروس ومراهم صدر منصهرة ، ماء المصطك ، انفاس ثوم كبريتية ، رائحة غازات متفسفرة كريهة ، واصماغ نتنة ، رائحة العرق الفاضحة للنساء البالغات والمتزوجات ، رائحة الرجال الصابونية النتنة... راقبتك كل المساء ، كل المساء ساراقبك : شعر متوج ومجدّل ووجه زيتوني بيضوي وعيون رقيقة وديعة. عصابة خضراء فوق راسها وحول جسدها ثوب مطرّز اخضر. لون وهمُ كاس الطبيعة الأخضر والعشب المورق ، شعر القبور.

كلماتي في عقلها : احجار صقيلة باردة تغرق في مستنقع.

تلك الأصابع الباردة الهادئة لامست الصفحات ، قذرة ونظيفة ، حيث سيلمع عارياً الى الأبد. اصابع باردة وهادئة ونقية. الم تخطىء ابداً ؟

ليس لجسدها رائحة : وردة بلا رائحة.

فوق السلالم. يدٌ واهنة باردة : خجل ، صمت ، عينان سوداوان يغمرهما الضنى : ارهاق.

اكاليل بخار رمادية مدومة فوق المرج. وجهها ، يا له من رمادي وكئيب ! شعر رطب متلبد. تضغط شفتيها برقة ، يخرج نفسها المتحسر من خلالهما. قُبلتْ صوتي ، المحتضر في صدى كلماته ، يموت كصوت النداء الخالد المثقل بالحكمة الى ابراهام عبر التلال المردّدة. تتكيء على الحائط المتوسد ، جارية في غموض مترف. شربت عيناها افكاري : وفي الظلمة الرطبة الدافئة المستسلمة المرحبة لأنوثتها جرت روحي ، التي انحلت نفسها ، وانسكبت وفاضت سائلاً وبذراً وافراً... ياخذها الآن من يجرؤ !...

بينما اخرج من منزل رالي اقابلها فجاة لأن كلينا يعطي الصدقات الى متسول اعمى. ترد على تحيتي المفاجئة بتدوير وتحويل عينيها السوداوين المهلكتين. لا تستطيع النظر الى الرجل عندما تكون نظراتك قاتلة ! اشكرك على الكلمة ، ايتها المتصدق برونيتو.

ينشرون تحت اقدامي سجاداً من أجل ابن البشر. ينتظرون عبوري. نقف في ظل القاعة الأصفر ، عباءة مربعة تحمي كتفيها الغائرتين من البرد : وعندما اقف متعجباً وانظر حولي ، تحييني ببرودة وتتوجه الى السلّم ، وهي ترشقني للحظة من عينيها الكسولتين المائلتين بدفق سمٍ كحولي.

غطاء ناعم اخضر مجعد يزين الردهة. غرفة باريسية ضيقة. تنكب الحلاّقة في عملها الآن. قَبّلتُ جواربها وحاشية تنورتها المغبرّة الناصلة. انها الأخرى هي. جاء كوركاتي امس للمقابلة. عوليس هي السبب. رمز الضمير العقلي... ايرلندا إذن ؟ الزوج ؟ خاطراً الممر باحذية ضيقة او يلعب الشطرنج مع نفسه. لماذا تركنا هنا ؟ الحلاّقة تنكب على عملها الآن ، تمسك براسي بين ركبتيها المبثرتين... الرمز العقلي لجنسي. اصغ ! سقطت الكآبة الغامرة. اصغ !

ـــ انا غير مقتنع من ان مثل نشاطات الجسد او العقل هذه يمكن ان تسمى غير صحية ـــ

تتكلم. صوت ضعيف من وراء النجوم الباردة. صوت حكمة. استمري ! آه ، اعيديها ، اجعليني حكيماً ! هذا الصوت لم اسمعه قط.

تلتف نحوي عبر الردهة المتجعدة. لا استطيع الكلام او الحركة. اقتراب ملتف لجسد مخلوق من النجم. فوق حكمة. كلا. ساذهب ، ساذهب ـــ جيم ، حبي ! ـــ

شفاه ناعمة حائرة تُقبّلُ ابطي الأيسر : قبلة مضطربة على عروقي العديدة. اما احترق ! انطوي كورقة محترقة ! من ابطي الايمن يقفز مخلب لهب. افعى نجمية قبلتني. افعى ليلية باردة. انا ضائع !

ـــ نورا ! ـــ

يان بيترز سوينلنك. الاسم الجذاب للموسيقى الهولندي العجوز يجعل كل الجمال يبدو غريباً وبعيداً. اسمع تنويعاته على البيانو في جو معتق : الشباب له نهاية. في الضباب الغريب للأصوات القديمة تظهر نقطة ضوء واهية. كلام الروح على وشك ان يسمع. الشباب له نهاية : النهاية هنا ، سوف لن تكون. انت تعرف ذلك جيداً. ثم ماذا ؟ اكتبيها ، عليك اللعنة ، اكتبيها ! ماذا تجيدين غير ذلك ؟

« لماذا ؟ »

« لأنه عكس ذلك لن استطيع رؤيتك ».

انحدار ـــ فراغ ـــ سنوات ـــ رفرفة نجوم ـــ وجنة واهنة ـــ سكون ـــ وسكون أعمق ـــ سكون ابادة ـــ وصوتها.

لا استعداد ـــ شقة جرداء. ضوء نهار كئيب. بيانو طويل اسود كفنٌ موسيقى. قبعة امراة تتوازن على نهايته ، حمراء بلون الوردة ، ومظلة ، ملتفة. ذراعاها. خوذة ، حمراء ، ورمح حاد في حقل ، أسود كاحل.

رسول : حبيني ، حبي مظلتي.

الملاحظات :

ص ١ ـــ * سويدنبورك ـــ هو ايمانويل سويدنبورك (١٦٨٨ ـــ ١٧٧٢) عالم وفيلسوف سويدي.

* مكويل دي موليونس ـــ (١٥٣٥ ـــ ١٦٠٠) راهب ومتصوف اسباني.

* يواقيم عباس ـــ (١١٣٢ ـــ ١٢٠٢). راجع موسوعة جيمس جويس د. طه محمود طه. ص ٢٧٤.

ص ٣ ـــ هيلو ! اوستلر ! هيليهو !. يصرخ ستيفن في رواية عوليس وهو تحت تاثير شكسبير « هولاً ، هيليهو ». وتعني هنا مرحباً ! يا سائس ! مرحباً !

ص ٩ ـــ عنوان الأغنية الأصلي ـــ « الآن ، آه الآن ، عليّ ان اغادر ».

ص ١٠ ـــ * الانجيل : كتاب يوحنا ؛ ١٨ : ١٨ « ووقف الكهنة والخدم هناك ، الذين صنعوا ناراً من فحم ؛ لأنها كانت باردة.»

* سجود الرهبان ، والقراءة من كتاب « Hosea » من العهد القديم ؛ ٦ : ١ ـــ ٦ والتي تشكّل بداية قداس الجمعة العظيمة.

ص ١١ ـــ حديث بياتريس عند موتها في نهاية قصيدة شيلي « ال سنسي ».

ص ١٥ ـــ البارون امبروكيو رالي (١٨٧٨ ـــ ١٩٣٨) شخصية معروفة في تريستا.

نص ونقد

النص



الغريم النائم في الظلمة

◆ مهدي عيسى الصقر

اعتاد حين ينتابه الارق أن يسترجع في ذاكرته الأحداث والمشاهد التي مرت به خلال النهار، منذ اللحظة التي غادر فيها البيت بسيارته في الصباح، كانت تبهره هذه القدرة العجيبة للذهن البشري على تسجيل وخزن كل ما تدركه الحواس من صور والوان واصوات في دقة متناهية.. تفاصيل يومية لا اهمية لها اطلاقاً كانت تطفو على سطح ذهنه في وضوح مذهل.. طفلة بملابس المدرسة الزرقاء تسقط حقيبتها الصغيرة السوداء على الرصيف وهي تركض.. تعود.. تنحني.. تلتقطها من على الأرض وتعاود الركض، شعرها الأسود القصير يرتفع ويهبط مع وقع خطاها العجلى.. سائق منهمك بابدال عجلة معطوبة على حافة الطريق، عينه اليقظة ترصد الشارع في قلق خشية أن تداهمه سيارة مسرعة.. رجل طويل بدشداشة ناصعة البياض يرش الأشجار امام بيته، قطرات الماء المنهمرة على الخضرة تشع في شمس الصباح.. شاب يعدو ليلحق الباص قبل أن يترك المحطة.. كهل يمسك بيد حفيده بانتظار سيارة المدرسة. تفاصيل صغيرة ما كان ليتذكرها بمفردها، بمعزل عن ما سبقها من مشاهد، كانت كل صورة رآها تستثير صورة اخرى، وكان هو كمن يمسك بطرف سلسلة طويلة ويسحبها برفق من اعماق بحر مظلم فتخرج الحلقات الى سطح الماء الواحدة وراء الأخرى وتضيء في الشمس. وكان النوم ياتيه في الغالب وهو لا يزال في اول سلسلة الذكريات هذه، فيغفو هانئاً.

هذه الليلة هو ارق ايضاً.

ولكنه يكره أن يسترجع ما حدث خلال النهار.. يجزع من هذه الذكرى.. ذكرى ما حدث في الصباح على وجه التحديد. المكان الذي ينام فيه كل ليلة لم يتغير فسرير نومه في موضعه فوق السطح، وكذلك سعف النخلة المتدلي في سكون، وخزان المياه الجاثم فوق قاعدته في الركن، وملايين النجوم التي تومض في السماء الشاسعة المظلمة فوق راسه مثل كل ليلة. والأصوات التي يسمعها هي هي ايضاً.. دوي سيارة منفردة تخطف في الشارع القريب.. صياح ديك لجوج في بيت مجاور.. نباح كلاب مستفزة يحمله الهواء من مكانٍ بعيد.. والأنفاس البطيئة المنتظمة لزوجته النائمة على الفراش الى جواره. لم يتبدل شيء في الخارج، ولكن شيئاً في داخله تكسّر دفعة واحدة.. ولا سبيل لاصلاحه، وليس من علاج لأرقه هذه المرة،

القصة تنشر لأول مرة.

واخذ يتقلب على فراشه كالمسموم. شعر بزوجته تتململ الى جواره ، ثم جاءه صوتها النعسان :

— انت بعدك ما نمت !؟

بدا صوتها غريباً وبعيداً مثل اي شيء آخر هذا النهار. لم يرد عليها ، وحاول ان يمنع نفسه عن الحركة مرة اخرى لعلها تعود الى نومها ، ولكن صوتها عاد يسال :

— انت زعلان من كلام الصبح ؟ حقك عليّ.

اوشك ان يضحك بمرارة. تظنه ارقاً بسبب كلمات حمقاء ندت عنها في ساعة غضب. قال لها في ضيق :

— نامي انت.. انا ما زعلان.

رغم الاصوات الليلية المتناثرة بدا السكون شاملاً وكان هو يتحدث بصوتٍ خفيض.. مدحور ، ولكنها لم تلحظ الانكسار في صوته. كان بوده لو تنام ليخلو هو الى نفسه ، ويحاول ان يتفهم معنى ما حدث.. يجد له تفسيراً مقنعاً ، لكي يهديء قليلاً من هذا الاضطراب الذي يهز كيانه.

— نسيت اقول لك. اختك أم كامل زارتنا اليوم.

فارق النعاس صوتها وبدت اكثر صحواً. لن تتركه يفكّر بهدوء هذه المراة ! ولكن كيف حدث ما حدث !؟ كنت انا اقف في راس الطريق الفرعي المؤدي الى الشارع حين جاء هو بسيارته البيضاء مندفعاً مثل حصان جامح وصوت المنبه الصاخب يملأ الهواء حوله..

— هي تعتب عليك.. تقول نسي عنده اختاً.. ولا كانه..

لم يكن بمقدوري ان اخرج بسيارتي الى الشارع ، والسيارات تتتابع مسرعة. اخرجت له يدي من النافذة وضممت اطراف اصابعي الى بعضها ورجوته ان يتريث. لكنه ازداد لجاجة واخذ يضغط على المنبه باصرار كانني شتمته . ثم رايته ، في المرآة ، يتقدم نحوي بسيارته كما لو كان يريد ان يرتطم بظهر سيارتي..

— .. تقول مر اكثر من اسبوع من شفناه. يعني هو الى هذه الدرجة مشغول !

حاولت ان اتعرف على ملامح وجه هذا الغر الطائش الذي لا يريد ان يصبر قليلاً ، لكن اشعة شمس الصباح كانت تسطع على سطح سيارته ، وكان راسه كتلة مبهمة تتحرك في الظل وراء الزجاج ، لم استطع ان اتبين فيها غير نظارة كبيرة سوداء. كنت قد تركت الدار غاضباً دون افطار بسبب نقاش حاد بيني وبين زوجتي ، وكنت متضايقاً ، ولكنني رغم ذلك ما كنت مستعداً لكي اجعل مراهقاً مغروراً يستفزني للقيام بعمل اخرق ، فتركته يثير الصخب وحده دون ان اكترث. بقيت اجلس هادئاً في مكاني ارقب الطريق في برود أعصاب عجيب.. ما كنت اتصور انني قادر على السيطرة على عواطفي بهذا الشكل. وحين وجدت متسعاً بين السيارات خرجت الى الشارع في حذر فانطلق هو ورائي ، وجاورني بسيارته. فوجئت بوجهه الملتهب وهو يخزرني من النافذة والشتائم تندفع من فمه. لم يكن مراهقاً صغيراً كما حسبته اول وهلة. كان رجلاً جاوز الاربعين ! ترى ما الذي يجعل انساناً بهذا العمر يصاب بالخبل هكذا !؟ ومضى مبتعداً. هززت راسي في حيرة. كنت منزعجاً قليلاً ، ولكنني كنت فخوراً بنفسي.. راضياً عنها ، فقد استطعت ان احافظ على هدوء اعصابي رغم كل الضجيج الذي اثاره ذلك المعتوه..

— .. وقالت كلام كثير.. بصراحة انا ما عجبني كلامها.. تقول..

ولكن هل هذا ما حدث حقاً !؟ هل هذا ما حدث!؟ أم ان هذا ما تتمناه انت الآن بعد فوات الأوان ؟؟ كان من الممكن جداً ان تمر الأحداث على هذا النحو لولا حطام الزجاج المتناثر ، وآثار الدماء اليابسة التي تلطخ ارضية الشارع ،وصوت الارتطام الذي لا يفارق سمعه. آه كم يكون الانسان سعيداً لو كان بمقدوره ان يسترجع الزمن الذي مضى ويعيد ترتيب الأحداث بالشكل الذي يعجبه.. مثل كاتب يعيد كتابة رواية لا ترضيه ويحرق مسودتها الأولى ثم ينساها الى الأبد. لو كان مثل هذا العمل ممكناً إذن لما عرف هو الآن معنى الندم.. ولجنب نفسه والآخرين آلاماً لا مبرر لها..

— .. انا قلت لها هو زوجي.. وانا اعرفه زين..

وهل يعرف إنسان إنساناً آخر !؟ وهل يعرف

إنسان نفسه حقاً !؟ انه حائر.. لا يستطيع ان يفهم كيف فقد ــ هو الانسان المتزن ــ السيطرة على نفسه.

لكن الآخر لم يترك له الخيار.. السيارات التي كانت تدخل الى الطريق الفرعي لم يكن عددها كبيراً ، وكان هو يستطيع بسهولة ، لو اراد ، ان يرجع الى الوراء قليلاً ثم يتجاوزه ويمضي في طريقه ، ولكنه لم يفعل. ظن وقوفه كل تلك المدة في راس الطريق هو نوع من العناد لشخصه هو بالذات ومحاولة مقصودة لعرقلته ، لا خوفاً من وقوع حادث ، فركب راسه ، واصر على ان يدفع به الى الشارع امامه. وشعر بمقدم السيارة البيضاء يلامس ظهر سيارته.. وشاهده في المرآة يفتح باب السيارة. ظنه يهم بالنزول ليتشاجر معه ، لكنه راى وجهاً محتقناً لرجل في منتصف العمر بنظارة سوداء كبيرة يطل من فوق الباب وهو يصرخ ملوحاً بيده.. « اطلع ! ماذا تنتظر !؟ اطلع ! » ثم راى الوجه يختفي وراء الزجاج وسمع صوت المنبه يزعق من جديد. كان الرجل في اقصى حالات الغضب ، وكان هو يحاول جاهداً ان يحافظ على هدوء اعصابه وسط كل ذلك الصخب ، ولكن الآخر نجح في النهاية في ان يسقطه معه في دوامة غضبه الجنوني ، فبدا يغلي في صمت. وعندئذ اتخذ ذلك القرار الملعون ، وكان ــ الأحمق ــ يستحثه دون وعي صارخاً في هياج « اطلع ! اطلع ! اطلع ! » ، وكلمات اخرى لم يتبينها جيداً.. شتائم بلا شك..

ــ اشوف ما تتكلم الليلة.. انت تسمعني !؟

.. وتهيأ للانطلاق ، ثم اندفع بسيارته بين سيارتين مسرعتين كانت المسافة بينهما ضيقة.. وكانت السيارة الثانية شاحنة كبيرة آتية كالقدر.. كانت مجازفة رعناء كان من الممكن جداً ان يموت هو فيها ، ولكنه لم يكن يزن الأمور بعقل.. كان مستثاراً وكان يشغل كل تفكيره في تلك اللحظة هم واحد فقط.. هو ان ينتقم من هذا الرجل. وكما توقع انطلق الآخر وراءه مثل الأعمى ، وسمع صهيل عجلات تشحط على الأرض ، ثم صوت الارتطام المهول ، وراى السيارة البيضاء تطير في الفضاء واشياء صغيرة تتناثر من احشائها في كل جانب ، ثم رآها تهوي على ظهرها فوق الرصيف وعجلاتها السوداء العارية تدور باقصى سرعة. وحصل اضطراب في الطريق. شاهد عدداً من السيارات تتوقف واخرى تبطيء من سيرها ، وسمع صراخاً ولغطاً واصواتاً متداخلة ولمح في المرآة اناساً يركضون في الشمس على الأرصفة باتجاه مكان الحادث.. ولكنه لم يتوقف. مضى في طريقه. كانت السيارات وراءه قد تخلفت عنه بسبب الحادث ، وكان الشارع امامه خالياً.. كان هو سيد الشارع ، ولكن قلبه كان يدق بشدة.. بشدة..

ــ .. انا قلت لها ماجد اصلاً قلبه ابيض.. ولا يحقد على احد.. هذا طبعه..

.. حدث كل شيء بسرعة.. في اقل من ثانية واحدة ! كيف !؟ كيف !؟ هل كان ذلك قصده حقاً !؟ مثل اي قاتل خطط لفعلته وهو يجلس خانساً وراء المقود.. يسمع الصخب الملحاح وراءه ، ويرقب سيل السيارات المسرعة في الشارع امامه. كان واثقاً من ان الآخر سوف ينطلق وراءه دون تفكير ، فقد كان نزقاً رغم سنه ، وتخيل ما سوف يحدث.. حتى صوت الارتطام سمعه قبل ان يدوي في السماء. انه لا يصدق ما حدث.. لم يكن هو الذي قاد السيارة في تلك اللحظة المشؤومة.. كان إنساناً آخر. غريباً عنه.. استيقظ من سباته على حين غرة ، وهبّ كالشيطان الرجيم ، وانتزع الزمام من يده فارتد هو مستسلماً ، مسلوب الارادة ، لا حول له ولا قوة. وبعد ان اكمل ذلك الغريب جريمته البشعة عاد يختبيء في مكمنه المظلم من جديد وتركه وحيداً.. ممزقاً لا عزاء له.

*

تمتمت زوجته في خيبة وهي تدير وجهها عنه.

ــ هو نايم من زمان.. وانا اكلم نفسي !

بعد لحظات سمعها تتنفس بانتظام. نامت بكل سهولة.. مثل طير صغير.. ما اسعدها ! وظل هو فاغر العينين.. يحدق في النجوم الباردة البعيدة.. يضنيه التفكير في سنوات الأرق الطويلة المقبلة.

ايلول ١٩٨٥

◆ شجاع العاني

يعد مهدي عيسى الصقر، واحداً من الأصوات القليلة، في القصة العراقية، التي جهد اصحابها من اجل الارتفاع فنياً بهذه القصة ووضعها على طريق الحداثة، ولقد تاكدت هذه الهوية الفنية للقاص الصقر منذ صدور مجموعته الأولى «مجرمون طيبون» في منتصف الخمسينات، لترفد مجرى جديداً كان يحاول الانعطاف بالقصة العراقية نحو وسائل تعبيرية جديدة ابرزها الافادة من اسلوب تيار الوعي، فضلاً عن محاولة القاص لخلق موضوعاته القصصية من الأحداث اليومية العادية، واتخاذه من الانسان العادي بطلاً لأقاصيصه، ولقد برزت هذه الحساسية الجديدة في الخمسينات اكثر ما برزت في قصص نزار سليم، وعبدالملك نوري، وفؤاد التكرلي ولم تكن مجموعة القاص الصقر الأولى بعيدة عن هذا الاتجاه، والذي اتضح في مجموعته الثانية «غضب المدينة»، وخاصة في قصة «ماتوا أجزاء صغيرة» التي هيمن عليها طابع تحليلي واضح. كانت القصة العراقية في الخمسينات تجهد كي تبلغه، حتى إذا اصدر القاص مجموعته الثالثة «حيرة سيدة عجوز وقصص اخرى» عام ١٩٨٦م اثبت انه قاصٌ جاد، لا يكتب القصة او ينشرها من اجل ان يكتب وينشر حسب. فلقد حملت هذه المجموعة، وبصورة خاصة القصة التي اشتقت المجموعة منها عنوانها ـ حملت ملامح حساسية جديدة، كان من نتائجها هذه القصة التي تعد من اجمل ما كُتب من قصص في الأدب العراقي الحديث.

وموضوع قصة الصقر ـ الغريم النائم في الظلمة ـ هو موضوع الجريمة والعقاب، او الخطا والتطهير، وإذا شئنا الدقة هو «الشعور بالذنب» الذي يلي الجريمة او الخطا. وهو موضوع نادر في القصة العراقية، بالرغم من ان قصتين شهيرتين تخلقت منه، هما قصة «الجريمة والعقاب» لذو النون ايوب، التي تعد واحدة من اجمل قصصه واكثرها فنية، وقصة التكرلي الشهيرة «الوجه الآخر» التي تجاوزت حدود الأقصوصة الى حدود الرواية القصيرة.

وفي قصة «الجريمة والعقاب» لذو النون ايوب، يروي رجل ثمل، في بار للسكارى لنديمه، قصة الجريمة التي ارتكبها بحق امراة تزوجها لدى زيارته لقطر مجاور، وجلبها معه الى بلده، حتى إذا سئم منها وملّها طردها، ولم تفلح توسلاتها في ان يبقيها خادماً لديه، ولا دموعها، في ان تغير رأيه، فكان الطرد بلا رحمة، ثم كان تانيب الضمير، أما قصة «الوجه الآخر» للتكرلي، فتحكي قصة موظف، استغاث به احد المرضى، وهو في طريقه الى دائرته ـ طالباً اليه وهو يتالم اشد الألم ـ نقله الى المستشفى، فلم يابه لألمه ومضى الى دائرته، إلاّ ان الأيام التالية شهدت مرض زوجته مرضاً عانت منه طويلاً، وانتهى بفقدانها لبصرها، مما دفع ببطل القصة، الى ان يتركها لدى ذويها.

وموضوع قصة «الغريم النائم في الظلمة» هو موضوع، الأرق الذي يسببه تانيب الضمير، لرجل قاده غريمهُ «الغضب» الى ان يدفع برجلٍ آلاخر، يتسم سلوكه بالطيش وعدم الاتزان، يدفع به الى الموت، وذلك عندما اسفرت ضغوط هذا الرجل الطائش، على بطل القصة، لحمله على الخروج بسيارته من شارع فرعي الى شارع رئيس، بسرعة، وبالرغم من المخاطر، دفعت به الى ان يندفع وسط شاحنتين كبيرتين، صانعاً من عمله فخاً للرجل الطائش، الذي كان صاخباً موقناً انه سيلاحقه بسرعة، مما ادى الى اصطدام سيارته بإحدى الشاحنتين وموته.

والراوي لا يسرد لنا هذه الأحداث، عند وقوعها، بل بعد وقوعها، وبعد ما عاد بطل القصة الى نفس المكان الذي وقع فيه الحاث، ـ ولم يتوقف يومها لرؤية ما حدث ـ ليرى الى الزجاج المتناثر، والى آثار الدماء اليابسة على الارض، مما جعله يتاكد من اصابة وموت غريمه، خاصة وان سيارته ارتفعت

الى الأعلى ، ثم انقلبت على رصيف الشارع ودواليبها الى اعلى ، بفعل الارتطام الشديد بإحدى الشاحنتين او بكلتيهما معاً .

وتتكون القصة من ثنائية واحدة تتكرر في ثلاث حركات ، تتكون منها القصة ، بالرغم من ان اقطاب هذه الجدلية او الثنائية تتغير ، وهذه الثنائية هي : اليقظة ـ النوم . ففي الجزء الأول من القصة ، الذي يمهّد فيه الراوي لسرد الحكاية ، بعدان يسرد احداث الصباح ، التي اعتاد بطل القصة تذكرها عند النوم ، في هذا الجزء يكون بطل القصة يقظاً بينما تكون زوجته نائمة ، ثم تنحل الثنائية بيقظة الزوجة بفعل حركته ، لتحكي له قصة زيارة اخته لهم وعتابها عليه لعدم زيارته إياها ، ويتناوب سرد هذه القصة الصغيرة ، مع سرد القصة الكبيرة ، التي نسمع بعض احداثها ، بينما نحن نستمع الى ما سجله وعي البطل من احداث.

ثم ننتقل الى الحركة الثانية من القصة ، والتي تعيدنا الى ذلك الصباح الذي شهد الحادث. ، ونقف على جدلية اليقظة ـ النوم مرة ثانية ، فقد كان بطل القصة الهادىء المتزن يقظاً ، وكان غريمه «الغضب والطيش والانتقام » نائماً في الظلمة. وقد حاول البطل ان يثني غريمه سائق السيارة الأخرى عن طيشه فلم يوفق : « لم يكن بمقدوري ان اخرج بسيارتي الى الشارع والسيارات تتتابع مسرعة ، اخرجت له يدي ، وضممت اطراف اصابعي... ثم رايته في المرآة يتقدم نحوي بسيارته كما لو كان يريد ان يرتطم بظهر سيارتي » ، وتنحل الثنائية في هذا الجزء من القصة عندما يستيقظ « الغريم النائم في الظلمة » اي الغضب وروح الانتقام الذي يدفع ببطلنا الى ان يندفع وسط الشاحنتين وهو يدري ان صاحبنا سيندفع وراءه مواجهاً خطر الموت.

وفي الحركة الثالثة في القصة ، نعود الى البطل وهو في سريره إلّا ان زوجته يقظة تحكي قصة زيارة شقيقته ، ثم تعود الثنائية للظهور من جديد ، عندما تنام الزوجة بعد ان يجعلها صمت الزوج تعتقد انه نائم. بينما هو ما يزال يقظاً يفكّر بما ارتكبه وبارقه القادم ، وبالسنوات القادمة. التي ستشهد هذا الأرق ، كجزءٍ من تانيب الضمير.

ولا يتم سرد القصة باكلها وفق نسق واحد ، وإنما تتعدد وتتغير الضمائر في كل جزء من هذه الأجزاء الثلاثة ، فالسرد في الجزء الأول يتم بضمير الشخص الثالث ، حتى إذا دنا السرد من الحادثة نفسها ووقوعها ، انتقلنا الى السرد الذاتي والى الرواية بضمير المتكلم ، يمهد لهذا الانتقال استخدام ضمير المخاطب في فقرة من السرد تشكّل منولوجاً او « حواراً صامتاً » غير مباشر ، وفيه يسال بطل القصة نفسه قائلاً : « ولكن هل هذا ما حدث حقاً ؟ هل هذا ما حدث أم ان هذا ما تتمناه انت الآن بعد فوات الأوان ؟! ، كان من الممكن ان تمر الأحداث على هذا النحو لولا حطام الزجاج المتناثر وآثار الدماء اليابسة » ، وهذا الجزء الذي يعدنا لسماع حقيقة ما حدث ، يظهر محاولة لا وعي الشخصية رفض ما حدث وتصويره على انه حادث عادي لم يؤدِ الى اضرار.

اما الجزء الأخير من القصة ، الذي يلي سرد الحادث بالضمير الأول ، فتتم العودة فيه الى ضمير الغائب « كان مستثاراً ، وكان يشغل تفكيره في تلك اللحظة هم واحد فقط... هو ان ينتقم من هذا الرجل. وكما توقع انطلق الآخر وراءه مثل الأعمى وسمع صهيل عجلات تشحط على الارض ، ثم صوت الارتطام المهول وراى السيارة البيضاء ، واشياء صغيرة اخرى تتناثر في الفضاء ، ثم رآها تهوي على ظهرها وعجلاتها السوداء العارية تدور باقصى سرعة ».

وقد يتساءل القارىء عن سبب انتقال السارد الى الرواية الموضوعية والى استخدام ضمير الغائب ، قبل ان يكمل رواية الأحداث ، والحقيقة ان الجزء الأساسي من الحدث او ذروته قد تمت روايتها ، كما ان القاص لم يتجاهل في هذا الجزء صوت الشخصية لحساب صوت الراوي ، بل ابرزه عن طريق وسيلة فنية معينة في السرد ، هي المنولوج المروي الذي استخدمه بكثرة في هذا الجزء ، ومثاله قول السارد « حدث كل شيء بسرعة ، في اقل من ثانية

واحدة ! كيف. كيف !؟ هل كان ذلك قصده حقاً ؟ مثل اي قاتل خطط لفعله وهو يجلس خانساً وراء المقود ؟.. الخ » ومن الواضح ان العبارة ابتداءً من الاستفهام كيف هي عبارة الشخصية لا الراوي ، ومن الواضح ايضاً ان هذا الاسلوب ، اي المنولوج المروي — من شانه ان يحد من هيمنة صوت الراوي ويبرز صوت الشخصية ، باعتبار انه منسوج من كِلا الصوتين ، او انه كما يرى الناقد باختين ، يرن فيه صوتان ، صوت الشخصية وصوت الراوي أو السارد.

واذا كان استخدام ضمير المتكلم في الجزء الاساسي من سرد الاحداث ، هو استخدام موفق ، لا يؤدي الى الايهام بواقعية ما حدث حسب ، بل يؤدي الى استبطان الشخصية ، وهي في موقف الشعور بتانيب الضمير ، بصورة افضل مما لو استخدم القاص ضمير الغائب.

ولقد كان القاص اكثر توفيقاً في انتقاله من ضمير الغائب الى ضمير المخاطب قبل رواية الجزء الاساسي من الاحداث بالضمير الاول ، ذلك ان استخدام ضمير المخاطب في السرد ، يجعل من السرد ، كما يرى ميشيل بوتور ، شيئاً شبيهاً بالاستنطاق الذي يقوم به المحقق ورجل البوليس ، فالراوي هنا ، وهو يتلفظ بالعبارة ، راوياً ما حدث ، أو متسائلاً عنه : « هل هذا ما حدث ام ان هذا ما تتمناه بعد فوات الأوان ؟! » هذا التساؤل يضع الشخصية في موضع الاتهام والاستنطاق ، حتى وإن لم يتساءل السارد وإنما راح يروي الأحداث ، مضاهياً بذلك مفوض التحقيق الذي يروي للمتهم نفسه ، كيفية ارتكابه للجريمة.

إن ما قلناه بصدد قصة « الغريم النائم في الظلمة » ، ما هو إلّا قراءة على مستوى واحد للقصة ، يمكن ان تثري بقراءات اخرى ، وخاصة قراءة المستوى الرمزي للأحداث ، الذي يشير اليه ان الرجل الطائش ، كان رجلاً فعلاً ولم يكن شاباً مراهقاً كما تصور بطل القصة : « لم يكن مراهقاً صغيراً كما حسبته اول وهلة ، كان رجلاً جاوز الاربعين ، ترى ما الذي يجعل إنساناً بهذا العمر يصاب بالخبل » ، وبالرغم من ان هذه القراءة على هذا المستوى ، تفتقر الى القرائن الأخرى ، فان عبارة السارد هذه تجعل من احداث القصة كلها مجرد كناية عن الطيش والغرور في عالم الكبار ، لا عالم المراهقين الصغار.

وعلى اية حال فان قراءة هذا المستوى من القصة او غيره من المستويات من شانه ان يثري القصة بدلالات ابعد من دلالاتها اليومية العابرة ، واكثر رحابة ، وكنت اود لو ان القاص لم يتورط في ان يقدم لأحداث القصة مقدمة يتم الحديث فيها عن الذاكرة وما تختزنه من معلومات يستعيدها البعض عند النوم ، ولو فعل ذلك لكانت القصة اكثر تماسكاً مما هي عليه الآن. وما دمنا بصدد الحديث عن التماسك ، ونحن نتحدث عن قاص خمسيني ، فجدير بنا ان نذكر ان التيار التحليلي في القصة ، الذي تحدثنا عنه في صدر هذا المقال يتشعّب في تيارين اثنين ، احدهما يمثله عبدالملك نوري ، وهو تيار لم يكن يعنى بتماسك القصة ، وبصرامة الحبكة بقدر ما يعنى برسم الأجواء ، وغالباً ما تكون القصة في هذا التيار شريحة من الحياة ، ونحن باستثناء قصة « غثيان » قد لا نستطيع ان نجد قصة متماسكة لنوري ، على العكس من التيار الذي يمثله التكرلي ، والذي يفيد ان تكون القصة ذات بداية ووسط ونهاية ، وان تكون متماسكة وذات حبكة صارمة ، تبتعد عن ان تكون « شريحة من الحياة ».

ولا يعني ذكرنا لذلك انتماء القاص الى أحد هذين التيارين ، إذ هو ذو شخصية متميزة فنياً لا يخضع لهذا التيار او لهذا القاص أو ذاك ، وهو ما يتضح من هذه القصة نفسها ، فهي ليست شريحة من الحياة من جهة ، كما انها من جهة اخرى ، لا تخلو من بعض الزوائد ، التي من شان حذفها ان يسمو بهذه الأقصوصة الجميلة.

◆◆

قصة قصيرة

ماري

يوسف الحيدري

اخترقنا اكثر من زقاق وعطفة تنبعث منها روائح نتنة من بقايا طعام فاسد واشياء اخرى.. كنا نخترق اكواماً من القمامة والظلمة ولا نكاد نرى مواطىء اقدامنا.. فالمصابيح الصفراء العتيقة المتناثرة هنا وهناك لم تكن لتضيء إلّا اطراف الاعمدة المثبتة عليها.. كانت مجرد علامات باهتة تعلن بان الوقت هو الليل.. قلت لصديقي.. بعد ان تعثرت اكثر من مرة :

ــ الى اين تاخذني.. وسط هذه العفونة والظلمة.. ها ؟!

ــ سنراه حتماً هناك.. عند ام سلمان.. يتجاذبان الحديث.. يجب ان ارى « ابا محمد » فالمسألة هامة بالنسبة لي.. وتتعلق بعملي .!

ــ ومَنْ يكون (ابو محمد) هذا ؟..

ــ انه احد اقربائي.. وهو يقضي ساعات الليل مع أم سلمان !

ــ ومَنْ تكون أم سلمان هذه ؟!..

ــ ستعرف كل شيء حين نصل هناك..!

* * *

أم سلمان ؟ . كان للاسم وقع غريب في نفسي.. وتصورتها امراة في حدود الخمسين.. ربما مُمتلئة الجسم قليلاً.. ذات عينين واسعتين.. وصدر عامر وشفاه ملمومة.. ولكن ما الذي يفعله هذا المدعو (ابا محمد) مع سيدة.. وكل ليلة.. سيدة تعيش لوحدها ضمن جدران غرفة عتيقة كما عرفت ذلك من صديقي ونحن نبحث عن البيت الذي يبدو ان صديقي قد اضاعه فقد مرت اكثر من ثلاث سنوات على آخر زيارة له لقريبه حين التقاه. عندها.. كان الزقاق بتفرعاته العديدة الضيقة والمعتمة يُمثل بقايا من .. صور بغداد القديمة.. الآفلة.. في منطقة الحيدرخانة.. انحدرنا نحو الزقاق عبر درجات متآكلة من طابوق مسطح.. وكلما اتجهنا غرباً.. كانت الأرض تنحدر.. حتى بدانا نحسُّ باننا نسير تحت شارع الرشيد تماماً !.. لم ادرِ كيف تعرّف صديقي على كل هذه العوالم الخبيئة من العاصمة ؟.. كل هذه الدروب النتنة الضيقة !. كان يسير بثقة عالية.. واخيراً وامام منعطف يتفرع منه اكثر من زقاق. وقف حائراً للحظات.. واضطر لسؤال اول عابر سبيل من احد الأزقة.. عن بيت ــ أم سلمان ــ اشار الرجل بيده نحو الزقاق المؤدي الى بيتها بنوع من العصبية.. وغمغم بضيق.. بعد ان شكرناه !

ــ اهلاً.. وسهلاً..

كنت الآن.. امام بيت عتيق جداً.. غائص في الزقاق.. بوابة ضيقة وصغيرة وحيطان متآكلة.. اضطررت الى الانحناء لأعبر الباب بسلام.. هبطّت درجتين ثم وجدتني امام باحة مربعة.. ذات ارضية مرصوفة بالطابوق.. انعطفت نحو اليسار.. حيث واجهتني مسقفة منخفضة نصف مضيئة.. ثم وجدتني وصديقي امام فتحة كبيرة نوعاً ما.. تؤدي الى غرفة مربعة.. مزحومة بالاثاث المستهلك المضطرب.. في منتصف الغرفة تماماً سرير عريض.. قديم.. كانت

(أم سلمان) أو « ماري » قابعة فوق فراش سميك.. نظيف.. سيدة قد تجاوزت السبعين.. غير ان عينيها الواسعتين نصف المنطفئتين كانتا.. تجسّدان صورة امراة.. كانت يوماً ما جميلة.. جميلة جداً.. سلمنا عليها.. وعلى ابي محمد.. وكان ردّها حاراً.. وقد ارتسمت على وجهها المتغضن ابتسامة عريضة.. وكانها بقايا خيوط شمس آيلة للغروب..

قال صديقي وهو يعاتب قريبه.. وبلهجة فيها شيء من الحدة والمزاح معاً :

ــ اي شيطان لعين دفع بك الى هنا ؟. لقد كلت اقدامنا من كثرة التجوال في هذه الازقة اللعينة بحثاً عنك.. ايها المبجل.. وكدنا نتيه.. لولا.. !

ضحك ابو محمد ملء فمه.. وهو يحدق في ــ أم سلمان ــ والتي شاركته الضحك.. ولكن بنوع من الخجل.. مما جعلها.. تردد كلمات الترحيب بنا..

كانت ــ ماري ــ مجرد حطام لامراة.. كانت ساحرة يوماً ما.. فالعيون ما زالت تشي بجاذبية قديمة والتجاعيد رغم كثرتها وعمقها وتداخلها فانها عجزت من ان تخفي جمال الانف واستقامته ولمة الثغر وصغره.. غير ان سنابل الشعر الذهبية التي كانت تنساب كشلال من العطر على كتفيها العاجيتين قبل اكثر من خمسين عاماً او يزيد.. بدا الآن غريباً.. متناثراً.. خصلة مفككة هنا.. واخرى شاحبة مصبوغة بالحنّاء هناك.. كنت الآن احدق في تلك الصور المعلقة هنا.. وهناك في زوايا الغرفة.. صور كبيرة.. داخل أطر مذهبة تمثل ــ ماري ــ في لقطات مغرية.. شبه عارية.. في ثياب الرقص.. امراة على جانب كبير من الرشاقة والجمال.. صور تمثل اعز ما تملك.. انها امراة.. تعيش على هامش الذكريات.. إذن.. ها هي هنا.. في هذه الصورة المثبتة على الجدار ــ المقابل لي.. شبه عارية تتلوى كافعوان.. وخلفها ناقر الطبلة.. وكانني به ما زال ينقر على طبلته باصابع متشنجة قوية وهو يتامل جسدها المهزوز بنظرات شهية محمومة.. ودوت النقرات عنيفة.. حادة داخل جدران الغرفة المربعة.. وتلوى جسد الراقصة ماري الفاتن.. في حركات شهوانية فاضحة.. ورحت انتشي وانا اكرع الكاس بعد الكاس.. كانت تضغط باصابع قدميها العاريتين ارضية المرقص بإيقاع ساحر وهي تحرك جانباً من ردفها الممتلىء حركات فاضحة وتغمز بعينيها الجميلتين.. بعد ان ترفع شلالاً من شعرها الذهبي بحركات مغناجة.. وتبتسم.. فيعلو الصراخ المحموم وتُرفع

عشرات الكؤوس المترعة لتلامس الشفاه الظماى النهمة التي قتلتها الرغبة الحبيسة للثم ولو جزء صغير من جسد ماري.. وتعالى الصراخ الهستيري مرة واحدة :

ــ ماري.. ماري.. ما.. ري.. براڤو.. برا.. ڤو.. ما..

وفي ركن بعيد من المقصورة الخاصة.. انتشى صاحب الملهى.. وهو يشهد هذا الكرنفال الشهواني المتدفق كنهر صاخب احمر من اللذة المكبوتة.. وتذكر دفتر الرصيد في البنك والرقم الذي يرتفع دوماً بارتفاع صيحات وصرخات رواد الملهى اعجاباً بجسد هذه الراقصة الصغيرة.. ماري.. وتلمظ ثم تجشأ.. ومسح براحته المكتنزة كرشه الذي بدأ يرتفع هو الآخر.. ثم تجرع كاساً مليئة من مشروب اجنبي غال.. وتذكر ابنة القرية الشمالية الجميلة.. ذات الخمسة عشر ربيعاً.. وكيف اشتراها من احد سماسرته الكثيرين والمنتشرين هنا وهناك.. في اعماق الوديان وداخل القرى النائية.. بحجة الزواج والانتقال الى المدينة.. او العاصمة.. لضرورة العمل.. والعيش الشريف.. وهكذا نجح في التهام هذه الاجاصة.. غير الناضجة او المتكاملة بعد.. فكانت ماري آخر فاكهة محرّمة التهمها في تلك الليلة الحمراء التي لا تُنسى.. وبدأ يتجشأ كالعادة ثم عافتها نفسه.. بعد ان ترك في جسدها الصغير جرحاً غائراً لن يندمل مهما مرت الايام وتتابعت السنون.. وهكذا غدت ماري.. الصبية النقية الناصعة البيضاء كالجليد الذي يغطي قمة الجبل السامق الذي يحتضن في اعماقه قريتها الجميلة.. غدت ماري مجرد تفاحة منخورة تملؤها الديدان الصغيرة.. ووجدت نفسها بعد سنوات.. جسداً مستباحاً لعشرات الكلاب الجائعة التي راحت تلعق كل جزء من كيانها بالسنتها الحمراء الخشنة.. وتوالت جلسات الكاس.. واللثم والعناق واللعق..

ثم البصاق والدم.. والشهوة.. واخيراً الأوراق النقدية الملونة.. وبدات تتلوى كافعى مزركشة.. تحت غلالة شفافة. شبه عارية كل ليلة.. وحتى ساعة متاخرة.. حيث تغط المدينة القاسية في نوم عميق.. بينما ترتمي ماري المتعبة كشلوٍ بارد وفي ساعات الفجر الأول فوق سريرٍ ما.. في غرفةٍ ما.. مع رجلٍ ما.. اي سرير واية غرفة.. واي رجل.. ليكن مَنْ يكن.. المهم.. انه يستطيع دفع الثمن !. ويظل الجسد عارياً.. ابيض. يلمع تحت ضوء المصباح المتدلي من السقف.. وتبدأ عملية الحرث الليلي للجسد المشاع.. وهكذا.. تدور كثور الطاحونة ودون ان تصل الى النهاية..

وكانت ذات ليلة لن تنساها ابداً.. فمن خلل آلاف الأجساد الرجالية التي لامستها والتحمت بها.. انبهرت به.. بشبابه.. برجولته.. وكان عارياً تماماً وعلى استعداد تام لخوض الصراع الأزلي.. حين وجدت نفسها في موقف غريب.. واثارتها وقفته الغريبة تلك.. فضحكت ضحكة داعرة مجلجلة.. وكانما لتنفّس بها عن حقد مكتوم على الرجال.. هؤلاء القتلة.. الضواري الكاسرة التي لا تعرف الرحمة.. غير انها وهي في حالتها المحمومة هذه لم تنسَ ان تكبت اعجابها به.. ولأول مرة ومنذ سنوات بعيدة.. وبعد ان عركت الرجال جيداً.. وعرفت مواطن الخور عندهم.. لأول مرة شعرت بانها امراة حقيقية.. وليست مجرد راقصة.. في ملهى بشارع الرشيد. وبانها في حاجة قاتلة الى لذة حقيقية مع رجل اختارته فجاة من بين آلاف الرجال العراة.. وضحكت في سرّها.. وكبرت الضحكة حتى جلجلت وسط الغرفة التي تضمها الآن مع هذا التمثال العاري الجميل.. وانكمش كالقرد في مكانه قُرب سرير ماري الوثير.. وقد كستْ وجهه الناعم حمرة الخجل.. وكاد ان يثور او يعترض على ضحكتها الداعرة هذه.. ولكنه كان اضعف من ان ينسحب امام جسد ماري الرائع المثير.. فآثر الصمت والخنوع.. وقد امتلات عروقه الخاوية بالدم والشهوة والرغبة المؤجلة القاتلة الحبيسة التي تُريد ان تنفجر في كل لحظة وباي ثمن.. وكانت ماري تضحك.. بينما انكمش هو كطفل ضُبط وهو يسرق نقود امه.. اثارها منظره المؤلم هذا.. فاحست بنوع من الشفقة عليه.. فقد وجدته يختلف عن الآخرين بشكل ما.. فحاولت استرضاءه بابتسامة غامضة.. ومدت اليه ذراعها العارية.. حيث سحبته وبكل ما تملك من قوة نحو قلب السرير الناعم واحتضنته بحب وكانها تحتضن جزءاً جميلًا.. نقياً من ماضيها القريب وراحت تمنحه.. كل ما تستطيع امراة منحه لرجل تعشقه وترغبه وتشتهيه.. حاول اكثر من مرة من ان يفلت من ضغط ذراعيها.. ولكن دون جدوى.. واسترضته كما استرضت كبرياءه التي احسّها أُهينت بضحكتها المجلجلة تلك.. فراحت وهي تُحدق في تقاطيعه الجميلة باشتهاء غريب.. تغمغم وهي تبتسم.. وتقبّله قبلات صغيرة.. ناعمة :

— هيا.. يا رجلي الجميل.. لقد قررتُ ان اكون لك وحدك هذه الليلة.. بشكل حقيقي.. وصادق.. هيّا.. فانا على استعداد تام لاستقبال جسدك الرائع.. فاسكب في عروقي الظمأى من دمك.. ما تشاء.. هيا.. هيا.. هـ.. يا.. !

* * *

حدقتُ في عينيها الجميلتين وانا اغادر إطار احدى صورها الكبيرة.. لأتحدث معها.. مع — ماري — العجوز.!

كانت في عينيها مسحة من حزن دفين غابر.. وغمرتني فجاة دفقة من شفقة وانا ارى.. بقايا من شعرات متناثرة خفيفة.. هنا وهناك.. كانت تبدو الآن كإمراة مستهلكة منذ زمن بعيد.. نصف صلعاء.. مقذوفة في أعماق غرفة قديمة باهمال وقسوة.. تنبهت فجاة لصديقي.. كان الآن غارقاً بحماس في حديث طويل مع قريبه.. حاولت ان انهي هذه الزيارة المؤلمة لبقايا راقصة متعبة.. وإنسانة بائسة.. والتي زُرعت وسط سرير عريض متداع وهي تُغطي ساقيها النحيليتين المتيبستين بمنشفة نظيفة ملونة.. وكانها تخجل منهما.. بعد ان صرعت بهما عشرات الرجال.. عبر عشرات السنين وآلاف الليالي الحمراء الصاخبة التي لن تعود وكانها تدفع الآن ثمن كل تلك المهرجانات الملونة الممزوجة بالدم والشهوة وقرقعات الكؤوس المحطمة.. التفت صديقي فجاة نحوي.. وغمغم :

ــ ها.. هل ضجرت.؟ نصف ساعة فقط.. هل لديك عمل او موعد ما.. هه ؟!

ــ لا.. لا.. اكمل حديثك !

ضحك.. فبانت اسنانه المصفرة من التدخين.. ثم ادار لي ظهره.. وواصل الحديث الذي بدا لي حقاً انه هام.. وطويل.. كنت الآن احدق وبفضول كبير في كل جزء وركن.. مما تحويه الغرفة الكئيبة.. وانزعجت حين رايت الصور المتحركة على شاشة التلفزيون وقد تحولت الى مجرد خطوط باهتة.. نصف ملونة تتناثر وكانها مجاميع متحركة صاخبة من ذباب اسود.. قلت :

ــ يبدو ان الجهاز مستهلك.. انه في طريقه الى الانطفاء.!

بانت اسنانها المصفرة خلل ابتسامة عريضة.. غمغمت.. بعد ان اطبقت جفنيها للحظات.. وكانما تستذكر.. احداثاً مؤلمة.. قريبة :

ــ لا احد يهتم بي.. او يحس بوجودي.. او بحاجياتي المعطوبة.. كل شيء في غرفتي هذه.. اصبح معطوباً !. وانا.. الست معطوبة بما فيه الكفاية ؟.

ــ انا على استعداد تام لتصليح الجهاز.. ان وجوده ضروري جداً لك يا أم سلمان .!

ــ وانا.. هل بقي جزء في جسدي.. صالحاً للعمل.. هه !.

ضحكتْ ورنة حزن عميق تشوب ضحكتها الساخرة هذه.. واومات براسها وفي حركة بطيئة.. تعبّر فيها عن امتنانها.. لمشاعري.. واضافت بهدوء :

ــ الجميع اهملوني.. عدا.. هذا الرجل الوفي !. « واشارت الى ابي محمد » ثم غمغمت بحزن.. وبشيء من الرضا.. والحب :

ــ انه.. لا يكاد يفارقني.. ليلة واحدة.!

ــ يبدو انه صديق قديم.. هه ؟.

هزت راسها ببطء :

ــ صديق.. قديم.. ووفي.. في زمن انعدم فيه الوفاء « واومات باصابعها المرتعشة الى صورة في حجم ــ البوسكارت ــ مغروسة في زاوية من زوايا صورتها الكبيرة المواجهة لي » وواصلت بلهجة حانية مؤسية :

ــ انه الجالس الى يميني.. فقد كان دائم التردد عليّ.. في الملهى الذي كنت اعمل فيه ــ انه على مقربة خمسين متراً فقط من غرفتي هذه ــ وقد تحول الى مطعم.. منذ سنوات.. كل شيء في تغير سريع.. في هذه المدينة التي تكبر وتتعقد بمرور الأيام..!

ــ مَنْ الذي يدفع الايجار ؟. اقصد ايجار الغرفة.. و...

رفعت يدها المعروقة.. وكانت اصابعها الطويلة الدقيقة المعروقة تبدو كاصابع مشط خشبي مكسور.. وتنهدت.. وهي توضح لي :

ــ أوه.. لا يا عزيزي.. انه مجرد صديق ووفي وعزيز.. انا لست بحاجة الى احد.. اما إذا.. اردت ان تعرف عني كل شيء.. بالتفصيل.. فان ذلك يستدعي منك ان تزورني مرة اخرى.. فالحديث سيطول.. ويتشابك.. وانني اراك في عجلة من امرك.. في الحقيقة..انني بحاجة ماسة الى مَنْ يسمعني ولو للمرة الأخيرة.. وقبل ان انتهي..!

ساد صمت مفاجىء وعميق.. حين توقف صديقي عن الكلام .. ليشعل سيجارة ولم ينسَ ان يقول لأم سلمان وهو يضحك.. ويشير اليّ.

ــ أُم سلمان.. نسيت ان اقول لك.. ان الجالس امامك الآن.. هو كاتب قصة.. واظن انها فرصتك الاخيرة.. كما انها.. فرصته الجيدة.. لكتابة قصة جديدة.. ممتعة.. ومثيرة.. اليس كذلك ؟!

اتسعت ابتساماتها.. وبانت على ملامحها المتغضنة دفقات من دم جديد اخذ يسري في تلك العروق الخاوية الظماى.. كارض متشققة تسربت المياه فجاةً الى اعمق اعماقها.. ولمحت اجمل ابتسامة على وجه امراة عجوز.. ودبت الحيوية في كيانها الهزيل فجاة حتى انها حاولت سحب ساقيها الممدودتين أمامي منذ اكثر من ساعة.. وكانها تعبّر بهذه الحركة الصغيرة العميقة عن خجلها.. ولانها لم تعبّر عن احترامها اللائق بشخصي المتواضع.. واشعلت سيجارة جديدة راحت تنفث بدخانها الكثيف في فضاء الحجرة.. وبدات تحملق في وجهي بفضول واهتمام عميقين وكانها تراني الآن فقط.. ولمحت في نظراتها المتكسرة الذليلة نوعاً من الاستعطاف.. وكانما تقول لي.. وبلهفة وحب :

ـ هيّا.. لقد وجدت اخيراً.. مَنْ سيتحدث عني للآخرين.. سيشرح نيابة عني في وجوه العشرات من الكلاب اللاهثة التي لعقت هذا الجسد يوم كان نضيراً. متدفقاً بالحياة والدم والشهوة..!

وكاني بها ايضاً تتم سحب شريط عزيز عليها.. يحكي حياتها الصاخبة بكل عهرها وصخبها لحظة بلحظة.. فهي رغم كل بؤسها ونهايتها الفاجعة.. حياتها هي.. ومن حقها ان تحتفظ بكل صغيرة وكبيرة من احداثها المدمرة.. وان تسترجع هذه الحياة.. كشريط سينمائي مثير.. اليس من حقها مجرد الاحتفاظ بماضيها واسترجاعه ؟. ونهايتها التي اخذت شمسها الشاحبة تميل نحو الغروب.. لتغوص خلف الأفق البعيد والى الأبد.. حيث لا شيء بعد ذلك.. مجرد بقايا جسد خامد متيبس..

ـ اووه.. آسفة جداً.. يا ولدي.. كان عليك ان تعلن عن نفسك منذ البداية.. اوه.. انها حقاً فرصتي الذهبية الأخيرة.. لانفض كل ما علق في اعماقي من احداث الأمس البعيد.. البعيد جداً.. فقد احببتُ ان تعرف كيف اعيش.. ايامي المتبقية القليلة هذه.! اسمع يا ولدي جيداً.. لقد عرفت الحب.. من خلال ذلك الشاب العاري الجميل الذي وقف امامي بخجل.. يوم ضحكت منه.. لا عليه كما اعتقد هو حينئذ.. لقد ملأني بالثقة والحب.. وحاول ان يعاملني كإنسانة.. لا كامراة تحترف بيع الهوى.. وتيقنت جيداً بانه إنسان يختلف عن الآخرين.. وتكرر اللقاء.. وكنت امنحه جسدي بكل حب.. وكاي امراة شريفة تمنح قلبها وجسدها للرجل الذي تحبه بصدق.. وهكذا تمازجت الشهوة المطلقة مع الحب الذي بدأ يسري في عروقي ولأول مرة في حياتي.. وكان حباً نادراً.. قلما يحدث مثله بين رجلٍ محترم من قبل الآخرين.. وامراة ساقطة.. بائعة هوى رخيصة.. ومن حسن حظي انه كان ميسور الحال ورثَ المال والأرض.. فبذل الكثير من اجلي.. بل استطاع ان يضمن مستقبلي المالي.. حين كتب قطعة ارض باسمي.. مع هذه الدار الصغيرة التي فيها كل ذكرياتي.. لذا تجدني اعتز بها.. واتمسك بكل حجارة من حجاراتها المتآكلة.. فهنا كنا نقضي ساعاتنا الجميلة.. واخيراً حاول انقاذي من المستنقع الآسن الذي كنت اعيش في اعماقه.. وتزوجني.. متحدياً الدنيا كلها.. واخلصت له وكنت نِعم الزوجة الوفية المحبّة.. بعد ان تطهرت واغتسلت.. ولكن.. وعلى حين غرة ونحن في اوج سعادتنا اختطفه الموت اللعين مني بعد ان عشنا اكثر من عشر سنوات من الحب واللذة والوفاء المتبادل.. وهكذا وجدتني فجاة.. امراة وحيدة.. تعيش على ذكريات سعادة غادرتها فجاة.. وبعد ان تقدم بي العمر.. وبدأ الزمن الذي لا يرحم يرسم خطوطه المتعرجة على جسدي ووجهي.. وبعد ان ازدهرت متاعب السنوات الغابرة الصاخبة على شكل اوجاع وامراض عديدة لعينة من ارتفاع في ضغط الدم.. الى سكّر.. الى التهاب مزمن في الكبد.. بعت قطعة الأرض لاضعها في جيوب الأطباء من كل لون واختصاص.. واخيراً.. اقعدني او كاد.. هذا الروماتيزم اللعين.. فتخدرت ساقاي.. فلم اعد اطيق تحريكهما بشكل طبيعي.. تصور.. راقصة هزت الدنيا والناس يوماً بساقيها الساحرتين.. لا تطيق الآن تحريكهما لقضاء حاجة ضرورية.. هل هناك تعاسة اكبر من تعاستي يا ولدي.. هه ؟! كنت الآن حزيناً.. حزناً حقيقياً.. غير انني حاولت تبديد هذه الكآبة.. قائلاً :

ـ اوه.. أم سلمان.. آسف.. وماذا عن فناجين القهوة ؟!

ضحكت ضحكة قصيرة اضاءت عتمة وجهها لدقائق ودمدمت وهي تحرك راسها حركات خفيفة.. ثم حدقت في وجهي باهتمام.. وهي تردد :

ـ يبدو انك تعرف كل شيء عني.. ومنذ اللقاء الأول.. لابد ان هناك مَنْ استطاع تزويدك بالمعلومات الكافية قبل ان تزورني.. اليس كذلك ؟

احسست بحرج شديد.. وبان الارتباك عليّ.. وربما لأول مرة.. فقد كنت فضولياً اكثر مما يجب.. حين لمست أم سلمان ما طرا عليّ من ارتباك قالت بلهجة حانية.. وكانها تعتذر :

ـ انا آسفة يا ولدي.. ارجو ان لا تكون قد انزعجت من تساؤلي المشروع هذا.. وثق انه مجرد تساؤل.. إذ لم يبقَ لدي ما اخجل منه.. او اخشاه.. فحياتي اضحتْ محصورة.. ومعدودة بالأيام.. وليس بالأشهر

لو السنوات !.

ــ اوه.. انني اعتذر من الأعماق.. وانا لم اقصد الاساءة اليك.. ابداً.. بل لقد اصبحت اميل اليك واحترم ماضيك المؤلم.. وحاضرك الوقور المليء بالتجربة.. كل ما في الامر.. يا سيدتي.. انني عرفت من الآخرين.. بانك قارئة ذكية للفنجان.. هذا كل ما في الامر..!

ارتسمت ابتسامة جميلة على وجهها.. الهادىء الرصين.. وقالت بصوت خفيض :

ــ ماذا افعل.. انها حصيلة تجربة سنوات طويلة.. عامرة بالمواقف الصعبة.. والأحداث الغريبة.. مع شيء من معرفة نوازع النفس البشرية الخبيثة.. وقليل من الأكاذيب البيضاء الصغيرة.. وهكذا تتم الوصفة الساحرة..والنساء اخيراً.. يملن بطبعهن الغريزي الى تصديق كل ما.. يلقى هوىً في انفسهن.. هذه هي حصيلة قراءاتي لفناجينهن.. كما اجد في الأمر لذة شخصية.. حين ازرع في اعماقهن بذور الأمل.. والحب.. والزواج.. وعودة الغائب.. وشفاء العليل.. فلقد جربت من العذابات ما يكفي.. وقد حان الوقت الذي.. ازرع فيه البسمة فوق الشفاه.. والأمل داخل القلوب اليائسة .!

ــ اوه.. يا لك من إنسانة.. رائعة.. ونبيلة.. يا أم سلمان.. انني انحني احتراماً لك.!

خفضت راسها واستغرقت في صمت عميق.. ثم غمغمت :

ــ .. ولكن الذي يؤلمني حقاً.. انهن.. يشفقن عليّ.. حين يتصدقن.. حين يمنحني اوراقاً نقدية لقاء ذلك.. وانا ارفض قبولها باصرار.. غير انني افشل معهن في كل مرة.. ولقد استطعت ان اجمع مبلغاً محترماً من ذلك.. ادفع جزءاً منه ــ لام علي ــ وهي ارملة عجوز تسكن بالقرب مني.. لقاء ما تقدمه من خدمة يومية لي.. حيث تغادرني بمجرد افول آخر خيط من الشمس.. لقد اصبحت جزءاً لا يتجزا من هذا السرير اللعين.. انه بالنسبة لي كقبر يحتويني قبل ان اموت.. فانا لا اكاد اغادره إلاّ عند الضرورة القصوى متكئة على هذه العصا التي تراها الى جواري هنا..

ــ و.. وابو محمد. ؟

ــ انه كما قلت لك قبل هذا.. من الأوفياء القلائل الذين مرّوا مروراً عابراً في حياتي.. انا احترمه جداً.. وهو يبادلني نفس الشعور.. انه احدى الصور النظيفة المشرقة القليلة التي بقيت من الماضي.. وهكذا فنحن جميعاً مرايا.. كل واحد منّا يجد ذاته الحقيقية في الآخر.!

ــ اخشى ان لا اكون قد نكات في اعماقك جراحاً بعيدة وعميقة.. كانت قد التامت.. كم سعيد انا الآن يا أم سلمان.. انك حقاً إنسانة رائعة..

ــ عفواً .. يا ولدي.. انني سعيدة حقاً.. بهذه الزيارة النادرة الممتعة.. والتي كانت في الحقيقة.. للقاء.. صديق العمر.. ابي محمد.. لا لي بالذات.. غير انني استمتعتُ بها جداً.. انك إنسان لطيف حقاً.. وانا آسفة لانني لا اطيق الحركة لأعمل لكما فنجاني قهوة.. ولأقرا بالمناسبة فنجانك.. رغم انكم.. انتم المتعلمون.. لا تؤمنون بهذه التوافه من الأمور .!

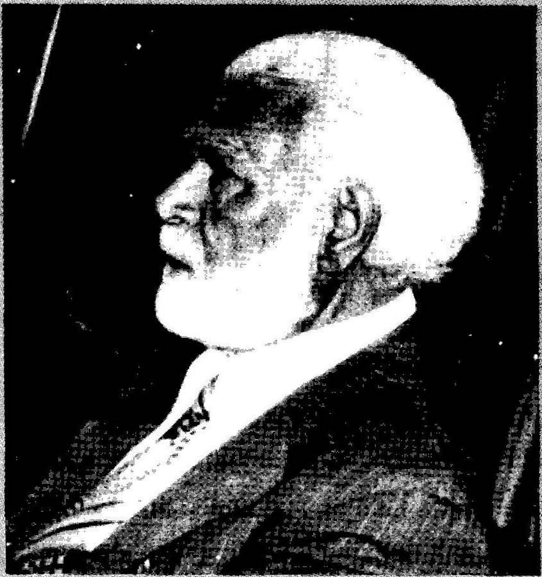
ــ شكراً جزيلاً.. يا سيدتي..

* * *

كان صديقي الآن قد انتهى من حديثه الطويل مع قريبه وحين استاذننا بالانصرا ف اخيراً.. غادر الحجرة ابو محمد بعد ان وعدها بالمجيء غداً.. كالعادة.. ثم تبعه صديقي.. محيّياً إياها بابتسامة عريضة.. نهضت وانا احمل في صدري حزناً عميقاً.. حين مددت يدي لمصافحتها.. حاولتْ ان تنهض ولكنني منعتها من ذلك.. وغمغمت برنة حزن :

ــ ارجو ان تزورني في اقرب فرصة ممكنة.. فالزمن يمر سريعاً.. ودون رحمة. اومات براسي موافقاً.. وانا ابتسم بحزن.. مدّتْ يداً معروقة ساخنة.. فاستقرت داخل راحتي المكتنزة للحظات.. ولمحت في عينيها الواسعتين الجميلتين.. رغم تعب السنوات الطويلة.. غمامة شفيفة تتجمع.. وتلمع بوضوح تحت الوهج الحليبي للمصباح المستطيل المثبت على الجدار.. فوق راسها.. وعلى مبعدة بضع بوصات فقط من صورتها الكبيرة.. والقديمة جداً.!!

١٩٨٦/١٠/٢٣



التجربة في الأدب القصصي

◆ عبدالمجيد لطفي

ما اكبر سعادتي لو كنت في صحة افضل فواجهتكم ، واجهتُ وجوهكم الطيبة لالقي بينكم هذه الكلمة عبر تجربتي في كتابة القصة في هذا المنتدى القصصي الرفيع.

ولكن الشيخوخة وهي عذابات المرحلة الأخيرة حالت دون تحقيق هذه الرغبة إن لم تكن هذه الأمنية.

وبعدُ ايها الاخوة والأبناء والأحفاد للأجيال الادبية الماضية أُريد ان اسالَ ما هي التجربة في القصة ؟

والجواب الشافي لذلك بالنسبة لفهمي هو وقوع حدثٍ او خبرٍ من الحياة اليومية العامة للكاتب او الأديب وقد يكون عادياً جداً ولكنه إذ يتفاعل مع افكار الكاتب ووجدانه يتحوّل الى قضية لا خلاص من آثارها المعاشة في قلب الكاتب وضميره إلّا بالتخلص منها عن طريق التصريف الأدبي حيث تنصّبُ تلك التجربة في خلقٍ جديدٍ لكيان ادبي بصورة قصة او رواية فالأحداث والهزّات الفردية والاجتماعية وتطور المجتمع تطوراً سريعاً كثيراً ما تخلق حوادث متلاحقة تهز الكاتب اكثر من سواه فإذا كانت التجربة التي تمرُ بالكاتب تمرُ في حياة الآخرين ايضاً ممن لا يكتبون فان الفرق يكون لدى الكاتب اوضح لانه يعبّرُ عنها عن طريق الابداع الأدبي.

ومسالة التعبير التي هي اهم جزء في تكامل اي عملٍ قصصي لكاتبٍ ما مسالة اساسية لأنها طريقةُ البناء بدءاً من الأساس وانتهاءً بالخاتمة فليس ثمة تجربةٌ ناجحة تحمل حدثاً مثيراً او باعثاً على التامل بدون تغيير حيٍّ وحاسٍ ولكي يكون كذلك يجب ان يكون التعبير عن التجربة باسلوب شعري اي بعبارات لها رقة الشعر الوجداني فكثيراً ما يكون الحدث التجربة عادياً وبسيطاً ومالوفاً ولكنه يبدو رائعاً حين يُصاغ الحدث باسلوب مشرقٍ متالق.

فالتجربة حدث يتلقاه احساسٌ مرهف لبناء عمل ابداعي في القصة وفي ذاكرتنا إذا ما تذكرنا عددٌ من القصص الذي لا يُبارح ذهننا لمجرد جماله في التعبير عن حدثٌ عادي او بسيط.

ومن خلال ذلك يتلوّن (الأسلوب للكاتب دون ان يفقد جوهره فتاخذ كل قصة لوناً مختلفاً عن سواها للكاتب ذاته وهذا هو غنى التجربة. ولأنها عادة تجربةٌ شخصية للكاتب فهو اقدر على التعريف بها من سواه. او من القصة التي يستقي حدثها من الآخرين مكتوبةً او مروية.

والآن ليسمح لي هذا الجمع الطيب الكريم ان اتكلم عن تجربتي في القصة العراقية ، لقد بدات بكتابتها في منتصف الثلاثينات. ولم تكن في الواقع قصصاً محبوكة بل كانت ادنى من القصة الى الحوار او الكلام النثري العام. وهذا ما اشارك به كل مَنْ كتب القصة من جيلي. فلم تكن الثقافة القصصية الأجنبية المتطورة قد ظهرت في الساحة الادبية بعد.

وفي إطار تجاربي ، تعلمت الكثير منها ، وخلال ذلك واصلت الاطلاع فيما بعد الأربعينات. القراءة بنهم في الأدب القصصي الذي تزايد توافره فاقتبست ، او في الحقيقة ، قد تاثرت باساليب لم تكن مالوفة . فكنت خلال عشرين سنة واحداً من الأدباء الذين عُرفوا بكتابة الشعر المنثور. وهذا ما بلوَّرَ اسلوبي على ظواهر رومانسية. فكانت تجاربي القصصية بعد ذلك ، مزيجاً من الحدث والأسلوب المؤكد لجمال الحدث او إنسانيته.

ولأنني عشت عمراً اطول من غيري ، فان حياتي قد ازدحمت بالصور والأفكار من كل لون. الى جانب ما كان يحفُّ حياتي من صور واشكال وملامح. وكانت الطبيعة تومىء في الحياة ولهذا كثير ما تشابهنا

لقد ولدت في مدينه خانقين في الثلاثين من حزيران ١٣٢٧هـ وترعرعت على ضفاف نهر الوند ، والروابي التي تُطوِّق سهول تلك المدينة الخضر كالزمرد في الربيع. وحيث كانت غابات الصفصاف والغَرَب الصغيرة ، تفترش شواطيء النهر صُعداً ، الى ان يستدير يساراً في منعطف مقوّسٍ كالسوار. ومن هناك رايتُ اماسي الغروب ولكل موسمٍ لونه وطعمه . ودرستُ في كتّاب التكية وتعلمتُ كيف افكر بما لا يرضيني فارفضه واتلقى ما استحق عن مخالفتي او اعتراضاتي على اي لونٍ من الظلم يلحقهُ بنا معلمنا المعمم بعمةٍ بيضاء انيقة. وكان لحسن الحظ من اقارب امي فلم يكن حسابهُ معي عسيراً ، وإذ تخلصت من الصبا الى اليُفع تركت مدينة خانقين لأقضي كل حياتي في بغداد ، ما عدا اربع سنوات ، قضيتُها في كركوك — التاميم والجنوب.

ولعل تلك السنوات الأربع ، كانت من اهم المنابع التي تدفقتْ بها التجربة على حياتي لأن جانباً منها كان في الريف ، وقد تنقلت بين الأرياف الى نهاية عام ١٩٣٨ ، فكانت ذخيرتي غلةً هي اليوم بيادر من الصور والأفكار الريفية ، حملتُها معي الى اكبر واجمل مدينة في العراق بغداد التي اعطتني من التجارب ، ما لوَّن الصور الريفية والحب وحوّلها الى صورٍ اكثر دقة وتناقضاً مع افكاري في العدالة. فكان من ذلك ، تجاربي ففي اخفاقات الحب كما كان من كل ذلك كنزاً يمدُّني بكل ما احتاج اليه ، وقد اشتدت حدة تجاربي بما المَّ بيّ من مشاعر الربح والخسارة في الانعطافات السياسية التي خَلَقَت اجواء مضطربة ، ابعدتني عن تجارب قصصية اكثر جدية ، لأن الانقسامات في تلك المراحل كانت لا تُثبتُ على حال ، او تترسخ صورتها في قلب الكاتب وتجاربه . ولكن ما كان عندي من تجارب ورؤى من حصيلة الماضي ، كانت تغنيني عن تجارب أخرى.

لقد عشت جانباً من حياتي في السهول الصغيرة ، والغابات الطبيعية في منطقة الحكم الذاتي لكردستان العراق ، ورايت من الصور الاجتماعية ، ما دَخَلت في قصصي المتاخرة ، فزانتها بالألوان الطبيعية. وعشت بعض الوقت في الوسط ، ورايت حياة الاقطاع في تلك الأيام. واعمال السخرة او ما يُشبه السخرة. والمآسي التي يخلقها انعدام العدالة.

ورايت مدينة البصرة الفيحاء عدة مرات بواحاتِ نخيلها المثقلة بالتمر. ونهرها العريض المتدفق بالخير والخلود. واحببتُ وجوه اهاليها السُمر المتاملة القانعة. لأراها الآن واقفةً بشموخ وكبرياء متحديةً نار الحقد والضغينة.

ولأنني وجدت ان القصة القصيرة ليست مكاناً لطرح افكارٍ معقدة وحلها ومناقشتها ، فقد عمدتُ الى كتابة المسرحيات حيث ناقش شخوصُها بحرية ، افكاراً غاية في الجدة والجدية. واكثر هذه المسرحيات ، غير منشورة. وقد يحين وقت نشرها فيرى القارىء المستقبل. صوراً وافكاراً لم يقراها القارىء الذي عاصرني لأنها لم تكن بين يديه.

(*) هذه التجربة — القيت نيابة عن الأستاذ عبدالمجيد لطفي / ملتقى القصة الثاني — اربيل ١٩٨٧.

قصة

الانسان والبحر

الرجل ليس (حراً) إلّا في اختيار عبوديته

موريس شابلان

عبدالستار ناصر

دخلتُ من الباب الأول ، رأيت دماً وصديقاً أعرفه من سبع وعشرين سنة ، دخلت من الباب الثاني ، رأيت خادماً عاش معي من سبع وعشرين سنة ، وما ان دخلت من الباب الثالث — وكان هذا مفتوحاً طوال الوقت — حتى رأيت دماً يابساً ووجهاً أحببته من سبع وعشرين سنة ، كنت أُحدّق في كل شيء ، من يمين البيت الى يساره.. وصرخت مثل ممثل رخيص :

— يكفي ، هذا يكفي ، لقد طال بي الوقت.

« ١ »

هل ترى طال بي الوقت ؟

أما حان وقت دخول الباب الرابع ؟ كم مرَّ عليّ وأنا أقف مبهوتاً حذراً ؟ خائفاً من بقية أبواب البيت..

هل كان لهذا البيت سوى ثلاثة أبواب ؟ ها هي تزداد وأنا أرى حوافها ، بعضها يرتطم ببعض ، الباب الخامس والسادس والـ... ثم أهرب مثل طفل ، يخدش أصابعي خشب الباب السابع ويطرحني الباب العاشر أرضاً ، أقفز ، فأجد دماً يابساً ووجه طفل غريب يضحك :

— لقد ضيّعت بقية أبواب اللعبة.

* *

ماذا ضيّعت ؟ الباب الثامن والتاسع ، انها تزداد ، وداخل عيني أرى حوافها تغلق ، ثم أراها مكسورة في مكان ، ومحطمة كلياً في مكانٍ آخر ، اضحك مثل الطفل الذي خدش حيائي :

— ها هي الأبواب العشر كلها ، جربت الدخول منها ، ولكن ألا يكفي باب واحد لهذا البيت ؟ ألا يكفيه بابان ؟ ولماذا هذا الدم المتخثر عند العتبات ؟ من أين جاء هذا الطفل ؟ ولماذا أجد نفسي مهموماً حدّ الرعب ؟

ما شأني بهذا البيت ؟ وما شأني بالذي فيه ؟

كان صديقي خلف الباب الأول ، يبكي ، معه كانت مئذنة الحي ، تبكي ، فسألته بخوف :

— ماذا تفعل هنا ؟ لا أعرف هذا البيت ولا أدري كيف ومن أينَ جئت إليه.

سمعتُ (الله) فوق رأس المئذنة ، بينما ردّ صديقي من فوق رأسي وبوجه متجمّد :

— أتيتُ من بغداد ، حاولتُ ان ابحث عن بيت ، اي بيت أنام فيه ، قال لي بواب العمارة : هذا مكان رخيص ، ولك فيه أصدقاء.

— إنه نفس ما قاله لي.. لقد رأيت أيضاً خادماً اعرفه من سبع وعشرين سنة ، لكن ملامحه تأنف ان تؤكد لي بأنه الرجل نفسه.

وفي البيت ، من داخل دائرته الصفراء ، سمعنا صراخاً ، لم ننتبه لشيء ، فقد ردّ صديقي :

— هل رأيتَ الطفل ؟ انه الذي أخافه دون سواه ، قتل طيوراً وحماماً بيديه ، كان يأخذ اي عصفور ويقطعه بهدوء ، لقد تعلمتُ الخوف ببضعة أيام فقط.

* *

هذا الكابوس كان معي ، يدخل بي وأدخل فيه ،

احسّه في لبنة أعضائي ، قفزتُ عند رمال البحر ، غطيتُ نفسي بمخدات الفنادق ، قتلتُ نفسي مع النساء ، شربت ودخنت ، لكن الكابوس معي ، يبدأ من حيث لا أدري ، ويعيش معي الى ان يغمى عليّ.

وراء الباب رأيتُ وجه امرأة خدّرني حبها ، وجننت بها ، لم أعرف حدّ جنوني حتى سافرت عنها ، كان وجه امراتي مقطوعاً عند حواف خشبية حادة ، قلت :

ـــ ماذا يجري ؟

فأجاب الطفل :

ـــ كنت أظنها طائراً يهرب مني.

لو اني اقفز على جسد هذا الطفل ، لتمكنتُ ان آكله قطعة قطعة ، لو اني أسكت لهدّمني حزني.. صرختُ ، ما الفائدة ؟ ها إني أُوقظ نفسي بيدي ، أرى كيف تنام ، إذ أراها من نافذة تحيطها الجرذان والدماء الزرقاء !.

تجذر في حتى أعمق وجداني ، كيف مالت بي الغرفة ؟ وحدي ، ما عدتُ أُفرق ان اكون وحدي او ضمن كابوسي.. هنا أرى الطفل جالساً يضحك من جسدي العاري ، وهذا صديقي ما زال مأخوذاً وخائفاً ، قد يهذي أيضاً ، مَنْ يدري سرّ أي شيء ؟

الأسماك في البحر ، والبحر في جسدي ، وأما في الكابوس ، أتحنّط يوماً بعد يوم ، اتسرب في سورات حلمية ، أذني وفمي وأنفي في سورة لها رقم مألوف عندي ، صدري ويدي اليسرى في سورة ثانية ، اما ارتعاشاتي ورأسي الجميل فقد تلقفتها سورة لها فوهة ضيقة مخيفة.. وراحت تأكل منها معاً ـــ حدست انها سورة أنثوية عطشة ـــ فرحتُ أهذي أحاول ان أمد يدي أحمي فيها ممتلكاتي من الموت والتآكل.

* *

ـــ داخل هذا البحر توجد أسماك وحيتان ، توجد مياه مالحة مسمومة.. بينما داخل جسدي توجد أبواب مفتوحة وأخرى مغلقة ، لا أدري هل رأسي يدخل فيها كل الوقت : (هل رأسي بينها بحيث أبحث عن شيء يبحث عن رأسي فيها) ؟

اعرف ان خلف هذا الباب ما زال صديقي مذعوراً ، وما زال يحدّق في الطفل الغريب وهو يقتل الطيور ، وأعرف ان خلف ذاك الباب ما زال خادمي يأنف ان يقول الحقيقة ، بل اني ما عدت واثقاً أي واحد منا كان (السيد).. لكن ما أعرفه جيداً ان خلف الباب الثالث دم يابس ووجه امرأة متُّ فيها حباً ، وأعرف اني خلف الأبواب كلها أبحث عن شيء لم أتأكد من سماته بعد.. لكنه موجود في الذهن والروح.. فهو معي بلونه وطعمه ورائحته منذ الطفولة.

* *

عند الباب الغربي ، ثمة كشك أصفر اللون ، مهمل من زمن المغول ، الى جانبه يوجد شحاذ يلبس ثوباً أصفر ممزقاً ، بينما خلف الكشك حفنة نفايات ذات رائحة زنخة تلفّ المكان من كل جانب.. لهذا تجد أي عابر من هناك يلفّ أنفه ويركض ، بخوف وحذر.

هل تُرى شبعتُ من تلك الرائحة حتى تغذّت عليها أنفاسي ، ومنها تشربّت الى كل قطعة من جسدي؟

لا.. ان هذا لمن ترهات ما أُفكر فيه ، وليس لي في مواطن هذا الجسد سوى النقاء الذي ورثته عن... ؟

عمن تراني ورثت نقائي إن كنت نقياً حقاً ؟

من أين ورثت ؟ هل جاء في أعماقي دون إرث ؟ هل تراني أضحك من نفسي ؟ هل تعلمت الهزء من أحد كي أمارس ذلك ضدي ؟

أُمارس ماذا ضدّ مَنْ ؟

الرجل قد يغرق في الماء ويموت أو يغرق في النساء ويموت ، وقد يغرق في نفسه ويموت ، وهكذا أجد الجواب ، ما دمتُ لم أُجرب العيش في البحر ، ولم أجربه في النساء ، فقد جربتُ كل شيء داخل نفسي.. بحثتُ وفتشت عن أدق مكوناتي ، نسيت المدارس كما نسيت الأنهار والعائلة ، أكلتُ من بقايا بائتة وشربت من مياه نتنة ، من داخل نفسي أرى ، ومن خصاصها أُحدّق في السماء والطيور والأصدقاء.. ما خرجت يوماً لانسان ، وما هزّ داخلي إنسان ، وحدي في الوحدة ، وحدي بين الناس ، وحدي في الشوارع والحانات والبيوت.. بل وحدي في الفراش والخوف والكوابيس ، لم أعطِ يدي ، ولم تمتد إليّ يد ، لم أحمل رائحة في جسدي لكائن ، ولم أجد وشماً أو تاريخاً

او رسماً على ملامحي.

كنت أعرف اني اخترتُ نفسي تائهاً في خارطة الموجودين ، تائهاً داخل وجدان مقفر ليس أقلّ من صحراء.

* *

فجأة ، يمكن ان أرى هذا البحر..

لقد رأيت البحر يغطّي الأسماك ، سورات من الماء تلفّ رأسي ، تقيأتُ مرة وشعرت بشيء من الخيبة ، كانت ثمة امرأة فرنسية تضحك..

على حدود الباخرة كان العجائز يمتطون شهواتهم العتيقة ، يتمطون عن نعاسٍ ثقيل ، وكنت وحدي أقرأ في (سرّ الخرتيت).. قال (تان تان) للقبطان « هادوك) وهو يضحك منه :

ــ دعنا نكشف جواهر (راخام الأحمر).

ولما أجاب هادوك :

ــ هل تعرف مكانها حقيقة ؟

كانت الفرنسية ما زالت تضحك من هذا الطفل الذي يتقيأ ويقرأ (تان تان) فوق هذا البحر الممتد الى آخر السماء.. ولم أكن أضحك مثلها ، فقد كنت أعرف لون دمي وأعصابي ، أنا الخارج من بحرٍ ثانٍ لن تفهمه تلك المومس الجميلة.

* *

عند الباب الشمالي ، لن تجد سوى رجل وامرأة ، ليس بينهما أي حاجز ، ملتصقين طوال الوقت كأنهما تمثال من إسمنت.

دخلتُ كابوسي وأنا أرى جسد المرأة يحتك بأعضاء الرجل ، رجعتُ خائباً الى الوراء ، وتذكرت سورة أنثوية ضيّقت علي جسدي يوماً ، فصرختُ :

ــ الى اين تأخذني أيها البحر ؟ هل تطمح في جسدي ولديك كل هذه الحيتان ؟ ها هي ذي واحدة تنفض نفسها من خبثك وتخرج إلينا كي ننقذها من أبوتك ، وها انتَ تريد بديلاً عنها ، أليس من بديل سواي ؟ أليس من أحد تأكله تموجاتك هذي.. ماذا لديك عندي ، لماذا كل شيء يشبه أيّ شيء حولي : البحر ، العائلة ، الأبواب ، وأسماء الأحياء من أصدقائي.. كلها تبحث عن بابٍ جديد يمكنها أن تدخل منه نحوي لتفتك بي.. أليس من بديل سواي كي يتوازن هذا البحر ، أو يتوازن هذا العالم العجيب ؟

وها هو الباب الشرقي..

منه يرى كل الناس وجه الشمس إذ تغرب ، ووجه أُمي عندما تذهب للسيد حسن البقال وتمنحه شرفي بنصف دينار.. ومن هذا الباب نفسه خرجت أنا عارياً فرحاً ، لمستْ لحمي امرأة جدّ جميلة أغراها وجه الشمس يومها فقالت :

ــ إنه يوسف آخر جاء لهذه الدنيا ، سيأكله الحسّاد وتنهشه ألسنة أقرانه ، ليس من السهل أن تمنحوه الأمان !

* *

ولم أجد يومها مَنْ يهتم بلون وجهي ، فقد تزايد أمثالي ، وأصبحتُ مجرد يوسف تناديه أُمه لكي يذهب معها ويغطّي سرّها..

كنت أحمل اسمي طوال سبع وعشرين سنة ، حتى نسيت لماذا سميت به ، لكن وجه الشمس لما يغرب ووجه أمي خلف الحيطان ما زالا يمران الى بحور ذاكرتي ، أحاول أن أعرف كم عدد المرات التي غربت فيها الشمس ، وكم تساوي إذا حسبت كل غيبة منها بنصف دينار ؟..

كنت أعي شيئاً واحداً وأنا أضحك :

ــ إن أمي ليست أقلّ شجاعة من الشمس ، فقد تعلمتْ أن تغرب عن دارنا يومياً لتشرق تحت فخذي حسن البقال الذي قال لي يوماً : كيف حالك أيها القمر ؟

كان البقال حسن يحدس انه سيمسك الشمس والقمر في ليلةٍ ما ، لكن بياض وجهي وأعماقي يومها ردّا عليه بلهجة خائفة صبورة :

ــ ما شأنك أنت ؟

وما نفعت أعماقي ولا بياض وجهي من أن تحمي يوسف من بطش البقال ، وارتميتُ في سرّي وسرّ أمي أشرب آخر أطراف كابوسي الذي صحوت منه قبل ثوانٍ فقط..

هل كان ثمة باب آخر ؟

* *

كان الباب الجنوبي مقفراً.

ليس من احدٍ يمر عليه ، سوى كلب مبلّل ، ولما كنت افهم جيداً لغة الكلاب فقد اسّرني ضعفه وانحنيتُ عليه ، رفعته من بركة وسخة واخذته الى رصيف يابس ، خلعتُ ثوبي ونشّفتُ جسمه بهدوء وحب ، ما كان يعوي ، لكنه راح يلمس أصابعي بنفس هدوئي ، ثم حدّقت في عينيه بعطف لم أُجربه ابداً.

تركته خلف ظهري وقد شعرتُ براحة عظيمة لما فعلت ، ولم اتحرك اكثر من ثلاثة امتار حتى فوجئت بالطفل ينقض عليه بفأس تقطعه نصفين.. ولم احتمل.

رحت اركض خلفه بجنون ، وما كدت امسكه حتى بكى بعنف ، وتحول المكان المقفر الى شبه مولد فيه النساء والعجائز والبنات الجميلات ، حاولت ان اهرب ، لكن الطفل راح يصرخ :

ــ لقد كان كلباً مسكيناً لا يؤذي ، لماذا قتلته ؟

وتحولتُ ــ فجاة ــ الى قاتل ، بينما حمل الطفل فاسه وابتعد ، وبقيتُ بين عيون العجائز ، البنات يبصقن عليّ بسرعة كان كل واحدة منهن تاخذ أُجرة عن بصاقها..

ولم تمضِ سوى دقائق حتى غرقت ، فوجدت البحر حولي ، وذهبتُ الى فراشي وانا ارى الركاب محشوين سعادة ، اما كلب المرأة الفرنسية فما زال مبللاً.

حدّق الكلب في عيني طويلاً.. وحدّقت في عينيه ، شعرت اني أعرفه جداً.

هل كنت أفهم لغة الكلاب حقاً ؟

* *

لماذا تراني سميت الأبواب كانها ملونة او مرقعة ؟

كل باب يمكن الدخول منه الى غرفة ، وكل غرفة يمكن رؤية ما فيها ، ولم اجد بعد فرصة كي احيط بشيء سوى هذه الدماء المتسربة من شقوق البيت او الدماء اليابسة فوق الجدران.

إذا كان ابي قد مارس السرقة ، وإذا كانت أُمي قد (زنت) بنفسها ، وإذا كان اخي قد مات سكران ، او اخي الثاني وقد شربته الحشيشة والخمر ، فهل يمكن ان يتحول ذلك كله الى إرث خاص في داخلي ؟

لقد ورثت نقائي من دماء ابي ومن فخذي أُمي.

عشتُ في سراديب تشبه الكهوف ، انتقل من نفسي الى نفوس اخرى ، اقرا ، احاول ان اعرف الجواب على اسئلتي إذ يحيطني كل ليلة حلم خانق يمررني الى اصدقائي وهم يشتمونني ويهربون مني ، حتى اعتدتُ على البقاء وحدي خالياً من ملامحهم ، منفرداً بصوت عميق يداري خجلي ووحدتي :

ــ خُذ ما شئت ، متى شئت ، ليس العمر إلاّ مرة واحدة ، كن مع النساء رجلاً قوياً ، كن مع الممثلين ممثلاً فطناً ، كن مع الصغار طفلاً ، وكن مع أُمك حارساً ، ليس العمر سوى مرة ، اما ان تربحها او تخسرها.

وانا أمقت الخسارة ، ادري كيف ياخذني طموحي الى كل شيء : القتل ؟ ربما ، السرقة ؟ هذا شيء بسيط جداً ، وما دمت وحدي ، ماذا يردّني إذن ؟

البحر الذي انا فوقه سيبقى طوال حياتي ، مملوءاً بكل شيء ، وابي لن يجرأ على ترك مهنته ــ رغم انه مات مسروقاً ــ كان يدري بمهنة أُمي ، وهي راضية بكل ما يفعل ، كل واحد منهما يجد نصفه في الثاني ، وانا في البحر ، ما وجدت نصفي رغم هذه السعة المخيفة من المياه الزرق ، إذ تزداد عمقاً يوماً بعد يوم.

* *

الباب الشرقي مفتوح ، والباب الشمالي يلعب الطفل عنده ، وانا مخنوق عند البحر ، داخل امتار معدودة ، اصرخ ، كل بحارة السفينة يحدّقون بي ، يعرفون كم هو سهل : إنقاذ غريق.

الأبواب كلها مفتوحة لي ، وكل سورات الماء مفتوحة لي ، وكل النساء اللائي معي مفتوحات لنجدتي ، بينما كنت اغرق فعلاً ، اغرق حتى دون صراخ هذه المرة ، اغرق ، فقد اخطا البحارة تحديد الوقت ، ولم يسعف القبطان انه قال بصوتٍ عالٍ :

ــ ماذا بكم ايها الكسالى ؟ هل تريدون ان يموت كي تتسلوا في هذا البحر على حساب سمعة الباخرة ؟

عندها عرفت اني رجعت على ظهر (كرادنيس)

وهي تصعد بي الى شواطيء اوربا..

في هذا الوقت عرفت اني موجود ، واني واحد من ركاب السفينة وهي تمخر عباب البحر الابيض الى حيث لا ادري !

« ٢ »

في اول ليلة خرجت فيها أُمي من البيت ، كانت فردة حذائها تكاد تنكسر ، ولما رجعتْ عند اول الليل رايت فردة حذائها قد تصلحت ، واعطت اخي درهمين فذهب الى السينما ، ولما رجعت أُمي في اليوم الثاني اعطتني درهمين ايضاً ، وما كنت اعرف — وانا في طريق الى السينما — بان أُمي قد تعبت في هذا المشوار تعباً مراً وممتعاً..

في آخر الليل رايت ابي يتبول عند فتحة من زقاق قديم ، فوجئت به يضحك ، ثم يبكي ، ويضحك ثانية ويهمس :

— هي عيشة واحدة ، دعها كما خُلقتْ.

اقتربتُ من ابي ، كان بنطلونه مفتوحاً ، همست بخوف :

— ماذا بك يا ابي ؟ تهيأ لي إنك تبكي.

هل كان ابي يبكي ؟

ردّ بصوت خافت منكسر :

— ماذا تفعل في هذه الساعة من الليل ؟

قلت ، ولا ادري لماذا نظرتُ خلفي :

— كنت في السينما.

ما عرفت ان ابي سكران في اول وهلة ، كان يسأل وهو يتجشأ :

— ماذا فعلت في السينما ؟

قلتُ له وانا اضحك :

— رايت فيلماً مليئاً بالمغامرات.

— ولماذا تضحك إذن ؟

كنت امشي الى جانبه ، شممت رائحة لم اتكهن ما إذا كانت من ابطيه ، او انها رائحة الخمر الذي كان يشربه.. لكن فجاة ودون ان اعي سرّ رغبتي ، شعرتُ بأني سامد يدي الى جيوب ابي واسرق ما لديه من نقود.

— لماذا سكت ؟ اضحك يا ولد ، انها مرة واحدة.

أُمي تقول : سارق من سارق حلال..

لا ادري ما الذي جرى في تلك الدقائق ، غير اني رايتُ ابي يمد اصابعه الى احد الجيوب ويدفعها إليّ :

— خُذ ، هذا دينار يكفيك عشر مرات في السينما .

وارتخت مفاصلي ، هل ترى احسّ ابي باني اريد ان اسرقه ؟ لا.. ليس هذا ممكناً دون شك.. ومثل كلب رحت اهمس :

— شكراً يا ابي ، شكراً.

وهربتُ الى البيت قبل رجوعه ، فرايت أُمي جالسة تضحك ، ثم تمد يديها الى عينيها تمسح بعض دموعها ، تبكي ؟ اكانت أُمي تبكي ؟.. نفس ما رايته على وجه ابي.

— ماذا بكِ يا أُمي ؟

لما شعرتْ باني رجعتُ ، قالت بحذر :

— اذهب الى فراشك يا ولد ، ابوك في طريقه الى البيت.

قلت لها وانا احسّ بالفرح :

— رايته ، واعطاني ديناراً.. ديناراً حقيقياً.

لكن الذي ما عرفت جواباً عليه ، ان يدي وانا افتحها كانت تحوي حفنة من الدنانير ، وان ابي لم يعد ليلتها الى البيت ، بل انه لم يعد الى البيت ابداً.

أمي ما زالت تقول كل صباح :

— انت قاتل ابيك ، لو كنت قد رجعت معه ، لما جرى له ما جرى.

ماذا جرى لأبي ؟

ما كان البحر يملك أجوبة ، ولكن البحر كان وحده معي.

* *

مَنْ قتلَ مَنْ ؟

ليس عليّ ان اقف ساكناً وانا على عتبات يوم جديد ادخل فيه بكابوسي وباعضائي ، دون ان اعرف ما الذي جرى..

خدوش اراها فوق لحمي ، وبحر هائل ياخذني الى عمق لم تجربه دمائي ، وحدي ما زلت ، ووحدي سابقى طوال الوقت..

البحّارة يسألون الركاب ، والقبطان يسأل

البحارة ، وانا اتمدد بينهم مثل جثة..
— كيف ، وما سبب وقوعه في البحر ؟
السفينة تقف في عرض البحر ، ثلاثة من البحارة يقفون عند الحاجز ، قال القبطان :
— عندما تصل (كرادنيس) الى جنوى ، ستبحثون عن عيش آخر في باخرة اخرى ، انتم السبب..
قلت وانا في سبات يشبه الموت :
— انا ، يا سيدي ، رميتُ بنفسي الى البحر.
لما رايت وجه القبطان يتحول فوقي ، قلت ثانية وانا احدّق في السماء :
— رميت بكل شيء الى البحر ، ليس ثمة ذنب يحمله غيري ، ركبت باخرتك وانا افكر في الدقيقة التي اجد فيها الجراة على قتل يوسف.
— هل اسمك يوسف ؟
— يوسف بن حسن البقال ، إذا اردت الحقيقة.
قال احد البحارة وكان يحمل جوازات سفر الركاب :
— انه يهذي ، أو ربما يكذب ، اسمه يوسف عبدالعباس ، سيدي هذا مكتوب هنا ايضاً ، انظر..
كان وجه امي معي ، وكان ابي يموت خلف ذاكرتي ، اعرف — ما زلت — اخي بملامحه كلها ، بينما وجه البحار وهو يعطي جواز سفري الى القبطان باتَ مثل موجة تنخفض ببطء كي اختفي تحتها كاذباً او محموماً ، يتشربني الهذيان المر وتنهش بطني مياه البحر المالحة إذ تقيات نصفها ، ولم يزل بعد في داخل احساسي نصفها الثاني.
ولكن.
مَنْ قتل في هذه الدقائق وقد مرت كانها شهور ؟
اسمي يوسف.. ابي يسمّونه حسن البقال ، وربما كنت وحدي مَنْ يعرفه.
كان آخر ما قاله القبطان :
— لقد جعلتَ هذه الرحلة غاية في السوء يا سيد يوسف.. الم تجد مكاناً انسب من هذا كي تموت فيه ؟
وغابَ عن وجهي كل الموجودين.. وبقيت وحدي كما كنت دائماً.. ثم تسلّل نحوي مَنْ يسال :
— انت يوسف ؟
وواحد يهمس من وراء حاجز خشبي :
— بن حسن البقال ؟ جوازك مزيف إذن ؟
— لا شك انك رجل خطر كي يرموك في البحر.
صرخت ، جاء البحارة الى مكاني ، هرب الموجودون ، رحت ابكي وانا احس بعشق كبير لهذا البحر الذي غطّاني لدقائق..
رفعتُ يدي كمن يصلي ، رايت نورساً واحداً حول السفينة ، وعندما اشرت إليه وصفقت له ، كان بقية الركاب — من اعلى سور في السفينة — يضحكون مني..
— لماذا يضحكون ؟
كان النورس قد ارتاح لي ، جاء نحوي مثل عروس ، ثم وقف على حاجز مبلل.. مددت يدي ، فازداد ضحك الركاب ، صعدتْ موجة الى قلب السفينة غسلتْ وجهي من التعب الممض ، وغادرني النورس ، حاولت ان اعرف كيف غاب عني فجاة ، لكن بحاراً طيباً قال لي بحب :
— ماذا بك يا سيد يوسف ؟ لماذا تجعل الناس يضحكون منك ؟
نظرت إليه وشعرت بخوف لا ادري سرّه :
— يضحكون ؟ لقد كنت اداعب النورس وانا حر فيما افعل.
لكن الخوف تزايد في اوصالي عندما سمعته يردد :
— اي نورس في عرض هذا البحر ؟ هل تتخيل ذلك أمْ تهزا مني ؟ النوارس لا تُرى على هذا البعد يا سيد يوسف ..
كنت قد رايت نورساً حقيقياً ، وكان قد جاء إليّ فعلاً ، ليس هناك اي شك ، هل يريدون أن يزرعوا الذعر في راسي ؟
انا — بهاتين العينين — رايت النورس ، ابيض ذا منقار اصفر داكن ، وإذا كنت وحدي مَنْ رآه فليس معنى هذا انه غير موجود ، انهم يتآمرون ضدي.
صرختُ ملء حنجرتي :
— انه ابيض ، وذو منقار اصفر.. انه أبيض ، وله منقار اصفر.
سمعت صافرة السفينة تعلن حالة الطواريء ، وجدتُ يدي تمسك حبلاً سلكياً وقد تجرّحت اصابعي

من الشدّ عليه.. مع اني رحت اعوي في طول السفينة وعرضها :

— ابيض ، وله منقار اصفر.. أليست النوارس بيضاء ولها مناقير صفر ؟..

من خلفي سمعت همساً ، يتصاعد ، يمسكني اثنان من البحارة ، ولأني كنتُ غاضباً جداً فقد سبحتُ في ايادي الناس إذ راحت تاخذني ذات اليمين وذات اليسار..

عدد هائل من الأصابع ، غفوت وانا احاول ان امنعها من قتلي.

* *

نعم ، يتآمرون ضدي منذ سبع وعشرين سنة.

مات ابي ، واتهموني بقتله ، مات اخي ورموني بحقد عجيب ، كاني وحدي مَنْ يحمل ذنوب الموتى وكل ذنوب الأحياء !.

شئتُ أَمْ ابيتُ وجدتُ نفسي في عرض البحر ، ربما أراد هذا النورس أن ينقذني باشارة من السماء ، كان يقول :

— احترس ، انهم يمدّون إليك الحبل ، كي يتسلوا بك وقتاً أطول ، احذر منهم ، كل واحد ممن اهملته انت ، يقف خلف ظهرك يفكّر في الدقيقة التي يرميك فيها الى حيتان البحر ، اترى يوجد هذا البحر دون سبب ؟ لماذا تراهم يضحكون منك وقد رايت نورساً حقيقياً ، هل عميت عيون البحارة ايضاً كي يقولوا نفس ما سمعته من الركاب ؟

قلت : انهم يتآمرون ضدك يا يوسف ، ووحدك مَنْ عليه ان يحذر في طول وعرض هذا البحر ، انهم قساة ولهم تجارب مخيفة في اساليب القتل ، هل فهمت انك استطعت الهروب والنجاة بعد موت ابيك ، وانك ما عدت ترى شرفك يباع بالتقسيط عند دكان السيد حسن البقال ؟..

— هل فهمت انك انتهيت من الماضي كله ؟

لا ، لم يقل احد ان الماضي يمكنه أن يعطيك كل شيء لتهرب بعد ذلك دون ان تدفع الثمن.

إن للناس حقاً عليك ، وإذا كانت أُمك قد تعبت فعليك ان تتعب — انت جميل وهذا يكفي بعض الرجال — وإذا كان ابوك قد سرق من اجل عينيك فعليك ان تسرق... وإذا مات اخوك غدراً فانت موجود لردّ انفاسه الى البيت بان تقتل قاتليه.

هل فهمت انك وحدك الآن دون سؤال ودون جواب ؟

* *

المسافة الى الماضي ليست بعيدة ، إنما البعد يكمن في انهم قد يسامحونك الآن او ينفّذون ما في اعماق كل منهم ، والبحر — كما ترى — ما زال ممتداً ، وما عليك سوى ان تفكر في دفع كل الخسارات مرة واحدة ، كي تهدأ .

ان تعيش كما يريدون ، او تموت كما يريدون ، ايضاً.

لكنها نفس الأبواب ، في البحر او على اليابسة ، مرة افتحها بنفسي ومرة اجدها مفتوحة تطفح منها الدماء والوجوه التي عاشرتها في زمنٍ ما ، الطفل ما زال يمرح خلفها ، يمكن ان اراه خلف كل باب ، يقتل طيراً او يمثل به .. وانا ببطء اتحول في عينيه الى طائر كبير ، ما ان يراني حتى يضحك ثم يحمل فاسه ويدور حولي.

هذا الطفل لم يتعب ابداً ، يمكنه في اية ثانية يشاء ان يرفع فاسه ويغرسها في راسي ، مَنْ يدري متى يحدث لي ما حدث لغيري على يديه ؟.. لكنني احسّ كمن ينتظر تلك الساعة وتلك الفاس وهي تنزل في داخلي توزّعني الى نثارات لحمية ياخذها الريح الى حيث البحر او الى اي مكانٍ آخر.

ثم وصلنا الى نابولي..

هل وصلنا الى اي مكان ؟ ان البحر لا ياخذنا الى ميناء ولن ياخذنا الى وطن جديد ، ان هذه التسلية المريبة تجرّني الى الهلاك ، ووحدي مَنْ يحاول ان يجد الحل.. كلهم يمرحون ويرقصون ، وانا اهتز مع الريح ، اتموج مثل سعفة ضعيفة احاول ان ابعد الخوف عني فلا اجد سوى خوف اعمق..

هل وصلنا الى نابولي ؟.. لقد كثرت النوارس ، فهل تزايد في جسدي الجنون ؟

لقد حذّرني النوري ، وما فهمت جيداً ما عليّ

لن افعله في طول هذا البحر الهائل ، هل ثمة ما افعل ؟ انهم يحدّقون بي وانا وحدي ، ارى في عيون الركاب والبحارة ما يجعل المسافة الى الموت موتاً آخر اعمق رعباً.. فانا لا اعرف كيف يقررون قتلي ، ولكني انتظر.

* *

من آخر الكابوس ، من آخر باب فيه ، خرجت امي من البحر ، النساء على ظهر الباخرة يضحكن من ثيابها ، وامي تضحك منهن ايضاً ، كان الطفل يجرها الى البحر بينما تحاول امي أن تنقذ نفسها مما كانت فيه.

سمعت امراة هندية تهمس :

— إن ثيابها تشبه ثيابنا ، لماذا يضحكن منها ؟

اجابتها امراة دون جنسية :

— لذا تجدين الركاب يضحكون منكِ ايضاً.

رفعت الهندية راسها ، وقالت بغضب :

— يضحكون ؟ يقولون ان زي الهنود اجمل ما راينا ، كان هذا ما اسمعه في فراش كل واحد منهم ، عندما اتعرى من ثيابي احسّ اني خلعت اهم شيء عندي.

وجه امي ينغرس في النساء ، النورس عاد فوق راسها كانه يقول « جئتك بامك ايها العزيز ». ولأول مرة شعرت ان امي طيبة ونقيّة وانها لم تكن سيئة عندما اعطت نفسها الى حسن البقال ، فكل نساء (كرادنيس) رايتهن يمارسن الحب مع ذوي المال في الدرجة الأولى.

بين الركاب رجل من الكويت يحمل في طيات ثوبه الأبيض المغسول برابسو حفنة من الدولارات لا يعرف هو نفسه كم عددها ، بينما تمكنت ان احدس ذلك ، والذي عرفته طوال اسبوع في البحر ، ان كل نساء الباخرة نمن معه وان جيبه الثاني من جهة القلب قد فرغ تماماً ولم تبقَ له سوى بضعة جيوب اخرى ، مليئة !

مخنوق ، احسّ باني اظهر ثانية بكل ما املك من حب ، وكما تختفي مرثياتي كل مرة اختفت امي بثيابها ، واختفت رائحة البحر ورائحة النساء ، ورجعت الى داخلي اتفرس في الذعر الذي ينهش بي ، وايضاً كما في كل مرة ، رحت ابكي هذه العتمة داخل روحي ، والتي ما عرفت سرها ابداً ، ونهضتُ ابحث عن شيء ، ايّ شيء ياخذ وقتاً اطول.

لم يكن البحر عدائياً.. فقد هدأتْ امواجه ، وهدأتُ انا معه.

مشيت لصق الحاجز وحدي ، انظر الى ابعد نقطة خارج البحر ، فارى آخر حدّ من السماء ، دائرة من الصفاء تمتد حول السفينة ، ودائرة من الرضا تمتد حولي..

لم يكن احد يضحك مني هذه الساعة..

اكلت السمك والبطاطا ، وشربت نبيذاً فرنسياً وجلستُ قرب امراة نائمة ، سرعان ما غفوت ، فرايت البحر جنيناً في قلب المحيط ، ورايت المحيط ابناً من ابناء الأرض ، ورايتُ الأرض طفلاً بِكراً من اطفال الكون ، وشعرت اني صغير ، واني لن اعرف ماذا افعل ولستُ سوى نقطة لحم في بحر يمكنه ان يتسع لكل يوسف على وجه الأرض .

* *

فتحتِ عيني على جسد المراة ولا ادري لماذا قالت :

— هل انت من روما ؟

حدّقت في ممر ضيق جداً يمر منه الهواء بين اصابعي وقلت مثل طفل :

— لا ، لست من روما ، ولست إيطالياً.

— هل تراك من باريس ؟

قلت وما زال في اعماقي شيء من الوقاحة :

— لستُ فرنسياً ، وانتِ ؟

نظرتْ الى ممر اصابعي ، وراحت بدورها تحدّق في ممر آخر بين اصابعها ، ومثل أُنثى رخيصة همستْ :

— لكنك لم تقل لي : من أين انت ؟

— احسّ برغبة في ان تعرفي بنفسك من انا.

مدريد ؟ لا.. لست اسبانياً. يوناني ؟ كلا.. شيوعي من بولندا ؟ لا.. مَنْ تكون ؟ اميركي ؟ قالت هي : لا طبعاً ، مَنْ انت ، ومن اين جئت ؟

لم اقل ، كان الشيطان يشبه طفلاً اعرفه في الكوابيس ، راح يمطرني بالوقاحة والفرح ، هل ترى كان الفرح الذي جاءني يكفي لتعويضات قتلي ؟

قلت لها : لا ، لستُ هنغارياً ، ولا نمساوياً ولستُ المانياً ، كما تظنين كما انني لست يهودياً ، ولا نرويجياً ولا روسياً ، ولستُ..

فقالت هي دون احتمال ، وقد رفعتْ جسمها :

ــ قل انك لست إنساناً من هذا الكون ابداً ؟

نظرتُ الى ظهرها ، فوجئت بما قالته ، لكن الشيطان الطفل الذي يلعب بي جعلني اركض خلفها ، وما ان اصبحتُ قرب عينيها حتى صرختُ بها :

ــ اليسَ في عقلك مكان لانسان من وطنٍ آخر ؟

شدّها الخوف مني ، وبالخوف نفسه قالت :

ــ ذكرتُ لك الدنيا باسرها ، ولم يبقَ على الخارطة ايما بلدٍ آخر.

ــ ولماذا الغضب ؟ لقد كانت لعبة طريفة ، الا تجديدن انها لعبة جميلة أن تفكري ؟

ــ لَقد تعبتُ ، ولا ادري ماذا دهاني ؟

ثم اعتذرتْ مني وقالت :

ــ انها جميلة.

ورجعتُ الى مكاني أُفكر في الليل الذي ياتي بعد هدوئي.

* *

هل تراني هدأت ؟

اتعرف النار ان تهدأ إذا لم يتحول كل وهجها الى رماد ؟ اهذا يعني نهاية وهجي ؟ ماذا بي ؟ ما الذي اعاني منه واخافه طول العمر ؟ لا ادري ما عساني افعل ؟ هذا البحر يملك في جوفه جواباً اكيداً على امثالي.

هل أملك الجراة على جواب كهذا واقتل يوسف بيدي ؟

لكني فعلت ، ورميتُ بنفسي إليه ، امنَ العيب ان اجرّب ثانية وعلى غفلة من الجميع ؟

ــ لقد جعلتَ هذه الرحلة غاية في السوء ، اليس من مكانٍ آخر تقتل فيه نفسك ؟

القبطان رجل طيب ، سمعته مثل صدى يردد كل كلمة ، وإذا جربت موتي ثانية وبنفس اسلوبي الأول ، وإذا انقذوني ثانية أيضاً ، سوف اكون سخيفاً في عيون البحارة وربما عاملوني كمجنون ، وقد يرغمونني على الجلوس في مكانٍ واحد ، مَنْ يدري ، ربما يحرسوني أو يتفرغون للتسلية بي.

ما زلت أرى كل شيء بهدوء..

هل تراني هدأت ؟ أهذا الخوف الذي يهددني ، وهذا البحر الذي يرحب بي ، وذاك الماضي الذي ينهش داخلي ، اوجه أُمي واخي القتيل ، اصديقي الذي يختفي في الراس مثل ثمرة سامة ، والطفل الذي ما زال يمر في شرايين العين ، اكل هذا وذاك لا يكفي سبباً كي أموت ثانية رغم الفشل الذي خرّب قوتي وامضّ كبريائي ؟

الا يكفي اني مقتول في النوم ومقتول في اليقظة ؟ ماذا انتظر ؟

قلت لنفسي : ماذا انتظر ؟

كانت خلفي صراخات تشبه موجاً عنيفاً ، ماذا انتظر ؟ كان خلفي نباح ومواء وصدى.. ماذا انتظر ؟

تركت وراء ظهري العيون والأجساد وزجاجات الجن والفودكا ، وخلفي كان البحارة يشخرون دون نوم..

رفعتُ جسمي ، لم اكن ادري سرّ هذا الصراخ النقيّ الذي راح يصعد من اصابع رجلي ، ومرّ في مفاصلي واعضائي كلها.. شعرتُ به عند عضوي ، وعند قلبي ، ثلاث حقائب وجواز سفر عراقي ، ورجال ونساء ودولارات وبيجاما جديدة..

خلفي : كانت النساء ما زلن مرميات في غرف الدرجة الأولى ، وأُمي في دكان البقال ، ماذا كنت انتظر طوال الوقت ؟

لماذا ضيّعت ما عندي من فرص سهلة ؟

هل وصلت الى القاع ؟ ليس من رائحة ، انزل في قاع البحر ، السمك الملون والسمك الذي دون لون ، سمك بحراشف وآخر دونها ، فوق الباخرة كانت عطور الشيكولاته ما زالت في صدري ــ لن اذوقها بعد الآن ــ تركت كل ما اطمع فيه ، ماذا كنت انتظر ؟

هل احتملت كل تلك الأحزان ، والموت ــ هكذا ــ بسيط ؟ هل كان في البحر كل هذا النقاء ورضيت بكل تلك الوساخة ؟

ــ يوسف ، ماذا دهاك ؟ ضيّعت سبعاً وعشرين سنة ، وما عرفت ان الموت جميل ؟ قتلت نفسك كل يوم وكان يمكن أن تفعل هذا مرة واحدة.

ماذا انتظر بعد ؟

ليس من باب يُفتح ، ليس من بابٍ يُغلق ، هنا ، داخل البحر وداخل نفسي : لا توجد نساء ولا حيتان ، البحر صديقي ، خدعوني كل هذا الزمـان وكنت احذر منك ، ها اني اعتذر ، اعتذر..

ليس من بابٍ يُغلق في وجهي ، ليس هناك طفل ولا فأس ، ليس مِن دمٍ على طول هذا العمود المائي الذي نزلت فيه.

يوسف ،

يوسف ،

خدعوني كل هذا الزمـان ، داخل البحـر وداخل نفسي ، لا توجد احزان ولا كوابيس ولا ممرات سرية..

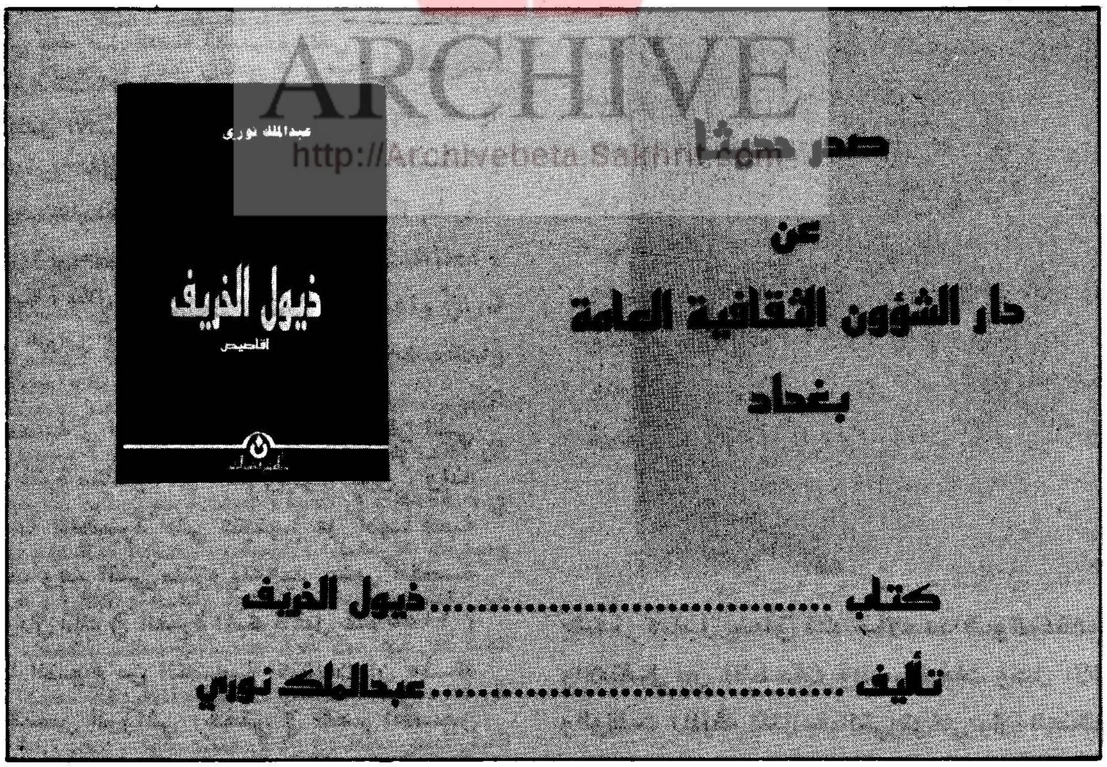
كنت اخافك أيها البحر ،

كنت اخافك جداً.

البحر الأبيض — مارسيليا

آب ١٩٧٤

◆ ◆



ادوار الخراط

حول القصة والفن والابداع

◆ اجرى الحوار : د. شاكر عبدالحميد

بالاضافة الى اعماله الابداعية شديدة الاهمية في مسار الكتابة الابداعية العربية الحديثة ، فان لادوار الخراط رؤيته الخاصة للكتابة والابداع ونظرته الخاصة للفن الجيد والفن الرديء ، ونزعته الخاصة فيما يشبه الحدس للكشف عن عناصر الجمال في الاعمال الحداثية في الادب والفن التشكيلي ، وعلى مدى مسيرته الطويلة على درب الابداع وعبر اعماله المتميزة (حيطان عالية ، ساعات الكبرياء ـ رامة والتنين ـ الزمن الاخر ، اختناقات العشق والصباح ـ محطة السكة الحديد ـ ترابها زعفران ، وغيرها) كان ادوار الخراط يؤكد دائماً نزعته الخاصة للخروج عن المألوف وتحطيم السائد وتجاوز المعتاد ، ويؤكد ايضاً ميله الغلاّب للتحرر من اسر القوالب الجامدة والانماط المصمتة او السير في المسالك المطروقة ، وخلال ذلك كانت مغامراته الابداعية تذهب به حيث يشاء لها ان تذهب به او حيثما تشاء هي له ان يذهب بها ، المهم هو تحقيق شروط الكشف والاكتشاف والاصالة والمغامرة والابداع ، من اجل كل هذا وغيره كان لنا هذا الحوار الخصب مع إدوار الخراط.

* ثمة صعوبة بالنسبة لي تتمثل في انني أريد التركيز في حديثي معك على القصة القصيرة لكنني اعرف جيداً تصورك للكتابة ولرأيك فيما يتعلّق بصعوبة الفصل بين الأجناس الأدبية ، أعرف انك بدأت كاتباً للقصة القصيرة ، ولا اقول انك تقوم بالتركيز الآن في مجال الرواية ، فابداعك يسير بخطى متوازية في المجالين ، على كل حال سؤالي الأول هو : أثناء الخبرة الابداعية ، خلال معايشة القصة وخلال كتابتها ، ما هي الفوارق التي شعرت بها بين ابداع القصة القصيرة وابداع الرواية ؟

ـ بالنسبة لي السؤال صعب فعلاً ، واظن انني قد تنبهت في فترة متاخرة الى عدم وجود فرق ، وانه حتى في القصة القصيرة التي كتبتها على انها قصة قصيرة وتحت وهم انني ملتزم بتقاليد جنس القصة القصيرة (وكان ذلك في الفترة المبكرة قبل عام ١٩٥٥) حتى في هذا النوع من الكتابة اكتشفت ان هناك ما يُسمى بالنَفَس الروائي ، فحتى في أقصر القصص التي من نوع مثلاً : « الأوركسترا » في مجموعة « حيطان عالية » ، « و «امام البحر » في نفس المجموعة تجدنوعاً من الوقفات التي تكاد توقف مجرى الشعور



بشكل كامل يتعلّق ذلك بالأحداث والشخصيات والانتقال بين الأحداث والشخصيات وكل الأشياء. والوقفات المليئة المتانية التي توحي بان العالم كله قد توقف. في حقيقة الامر ، في تصوري ، ان الحدود او الفروق الحاسمة بين الأنواع الأدبية إن لم تكن قد تلاشت فقد اختلت اختلالاً كبيراً ، فحتى في الأعمال

الروائية التي كتبتها هناك قَدَرٌ من الاستقلالية بين الفصول ، هل يمكن تسمية هذه الفصول قصصاً قصيرة أَمْ لا ؟ في الوقت الذي تزداد فيه الصلة بين الفصول ؟ بالنسبة لي بالتجديد فان الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود ، كذلك فان الشعر يدخل ايضاً كمكوِّنٍ اساسي ، فالشعر في تصوري او احساسي او مامولي مقوِّم لا ينفصل باي شكلٍ من الأشكال عما اكتبه ، فإذا كنا نتكلم عن النَفَس الروائي في القصة القصيرة فهناك ايضاً ما هو اكثر من النَفَس الشعري ، هناك المجرى الشعري أو النسيج الشعري أو الماء الشعري الذي يتخلل العمل جميعه ويترقرق فيه.

ما الذي يجعل قصة ما تكتفي بذاتها وتأخذ شكل القصة القصيرة ، ما الذي يجعل قصة أخرى ترتبط بفصول أو قصص اخرى وتحتاج إليها فتأخذ شكل الرواية ؟

ــ بشيءٍ من غرور الكاتب لن اتفق معك بان قصة ما تحتاج لقصصٍ اخرى ، ولناخذ مثالاً على هذا في قصة « ابونا توما » ، قصة تتعلق باثنين من الرهبان في الصعيد ، القصة اكتفت بذاتها ولم تتكرر ولم يتم لها النمو بالمعنى الذي اشرت إليه انت ، لكن هذا غير صحيح ، بمعنى انني الآن ومنذ سنة اكتب (دون ان اكتب) هذه القصة مرة اخرى بشكلٍ اكثر تعقيداً وتنامياً ودخولاً في الحس الروائي ، وغير ذلك ، قس على ذلك في كل الأعمال التي تبدو كما لو لم يكن لها مثيل او تكرار او استطراد ، يبدو ان الكاتب يظل يكتب طيلة عمره عملاً واحداً ، ارجو بالنسبة لي ان يكون هذا العمل متسماً بالكثرة والتنوع ، لكنه على كل حال عمل واحد.

* هذه فكرة غريبة ، وغرابتها في تكرار الحديث عنها عند عديد من المبدعين رغم تنوع مجالاتهم الابداعية ، هل هي تجربة المبدع أَمْ قناعاته أَمْ مجمل حياته ؟

ــ لا يستطيع المبدع ان يقول شيئاً آخر ، انه يتحدث عن مجموعة همومه ، تكويناته الفكرية ، بل وحتى البيولوجية ، كل هذا معاً في وقتٍ واحد.

* سؤال آخر يدور تحت نفس النمط وقد سألك كثيرون قبلي هذا السؤال لكنني اكرره مرة أخرى لاهميته. كيف تستثار بداخلك حالة الكتابة ؟

ــ (ضاحكاً) لقد سُئلتُ هذا السؤال كثيراً واجبت كثيراً ، لكنك صغته بشكل مختلف ، المهم هنا هو التعبير « تستثار » ، حالة الكتابة. لا اعرف ، هناك حالتان للكتابة عندي ، حالة كمون والكتابة هنا متخيَّلة ومحمولة في القلب وفي النفس وفي العقل ومحمولة كما كان السندباد يحمل عفريتاً ، الكتابة تتضمن الكثير من العفاريت ، وكيف يتعامل المرء ويتخلص من عفاريت كتابته المتكاثرة ؟ المثيرات مختلفة ، منها هموم التفكير ، هموم اكثر منها افكار ، مع الناس ، مع الذات ، مع الحركة ، مع الحياة ، شكل الحياة وطبيعتها ، لماذا يعيش الناس ولماذا يضحكون ، ودوري فيها ثم هناك ايضاً الأشياء الحسّية التي تقع عند طرفي قوس القزح ، عند احد الطرفين تقع الأشياء الحسّية البحتة وعند الطرف الآخر تقع الأشياء الحسية الأكثر رهافة ، مثلاً مجرد رائحة الياسمين البلدي في حواري وشوارع الاسكندرية ليلاً ، لمسة من بنت ، لمسة يد ، لمسة ركبة ، مثلاً ، ان ترى ازراراً مفتوحة على صدر او بطن بنت او امراة في الشارع او الترام ، هذا يجمع حواليه الكثير من الافكار والمشاعر ، يعني مثلاً من الأشياء المهمة التي لم اذكرها في اي مكانٍ آخر ، كيف كتبت مجموعة « اختناقات العشق والصباح ». لقد اصدرت لنفسي قراراً واعياً يتعلّق باحلامي ، فلدي احلام متكررة واحلام غير متكررة ، احلام حقيقية تحضرني اثناء النوم ، احلام ، فقلت انني لن افعل شيئاً سوى ان اكتب هذه الأحلام ، كما حدثت ، وكما تُستغرَق في صفحة ، في نصف صفحة دون اي تدخل مني ، وبدات على هذا الأساس ، فإذا بالحلم يستقطب حواديت وحكايات وشعراً ولغةً وافكاراً وغير ذلك ، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات ، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة ، مركز كل قصة الذي ليس بالضرورة في منتصفها ، محورها الذي هو ليس محوراً حقيقياً بل بؤرة ، هو حلم ، حلم ، حلم !

* هذه مسالة يشعر بها المرء فعلاً عندما يقرأ هذه المجموعة ، فكل قصة فيها خفة الحلم ولغته

الملتبسة وكذلك حالة اندماج الحسي والمجرد ، ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التي تخلق تصميمها الخاص الجو الخاص واللغة الخاصة ؟

ــ استغلال المادة الحلمية من أهم المثيرات التي استعين بها في اعمالي ، المادة الحلمية ، تقوم فعلاً بتكوين بؤر اساسية في كل أعمالي ، « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها في « ترابها زعفران » وبعض قصص « حيطان عالية » مثل « امام البحر » هناك مشهد فيه شخص وكلب واشياء اخرى وفجاة نجد ان هذا الشخص تحت سطح البحر ، مائيّة الحلم او حلمية الماء مسالة واضحة في القصة ، من أوائل القصص التي كتبها مثل « الشيخ عيسى » التي كتبها عدة مرات تجد الشخصية تقول ان حواديت زمان التي كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام ، تبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم.

* هل تأثرت في فترةٍ ما بالفلسفة الفينومينولوجية الظاهراتية.؟

ــ تاثرت بمعنى ماذا ؟

* ما اقصده هنا ان بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون الى الحلم باعتباره واقعاً ما دام يحدث ، ليس تهويماً بل احد الأسس الهامة للواقع مثله مثل الخداعات الادراكية والأوهام والهلاوس هي حقيقية فعلاً ما دامت تحدث.

ــ كتابتي تقول هذا ايضاً ، لكنني كتبت هذا قبل ان اقرا حول هذه الموضوعات لقد قرات محاضرات طلبة الفلسفة حوالي ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ لكنني لا اعتقد انني قرات حول هذا الموضوع بشكلٍ مبكر ، هذا رغم معرفتي المبكرة بالوجودية والماركسية والسريالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية. التمثل والتفاعل ونفي الغريب وتقبل الحميم مسالة تحتاج للتفكير اكثر من ذلك.

* يتصل بما قلناه سؤال يفرض نفسه ، هل هناك قصص لديك هي مجرد اعادة صياغة لمادة الحلم ؟

ــ لا يوجد مثل هذا حتى الآن ، لكن هناك الحلم البؤرة كما قلت لك ، فالحلم يستقطب رغماً عني وبارادته الخاصة مادة القصة. وامام مثل هذا الأمر انا مطيع تماماً ولا ارفض شيئاً يستدعيه العمل ، يبدو في هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة في العمل أكبر مني وضرورة أكبر من ضروراتي الخاصة وهنا اجد ان عليّ ان انصاع للعمل انصياعاً تاماً.

* في حوارات سابقة لك تحدثت عما سميته بالانسان الداخلي ، وقلت أيضاً ان القصة في البداية تشبه الاسكيما « التخطيط » : « ولكن في معظم الأحوال تنطلق القصة بفعل القوة الداخلية لها ، وتحطّم كل ما وضعت لها من تخطيطات وإذا بي اكتشف أثناء عملية الخلق نفسها ان هناك مَنْ يخطط لي كما لو كان هناك شخص يقف وراء الستار ». ماذا تقصد بذلك تفصيلاً وتفسيراً ؟

ــ ساحدثك عن التفاصيل ولكنني لا استطيع التفسير ، في القصص والفصول هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيما ، حدث في « ترابها زعفران » و « الزمن الآخر » وغيرها وبشكلٍ متكررٍ كما لو كان نمطاً ثابتاً ، انني اضع تخطيطاً من عشر حركات مثلاً ، الحركة الأولى كذا والثانية كذا ، وابدا العمل ، واثناء العمل ، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى ولا اهتم بشيءٍ آخر ، وفجاة يظهر شيء ما لم افكر فيه ولم اخطط له ، طبعاً يظهر هذا الشيء من رصيد كبير مختلف موجود ، لكنه ، هذا الشيء ، يبدو كما لو كان منتظراً في الظلام ينتظر الفرصة كي يقتحم المجال ويكتب نفسه ، مثلاً جزء من حلم ، جزء من الشعر ، وصف خاص بشيء معين كنت لا اريد ان اصفه ، تجدني اقف امامه طويلاً واحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات في الحقيقة من امتع لحظات الكتابة ، امتع من اي شيء آخر كنت اراه واعرفه ، ان هذا الذي يهجم فجاة ، يكون جديداً ويكون كاملاً وكماله في تحققه في هذه اللحظة. ومن امثلة ذلك مثلاً ما حدث في « ترابها زعفران » في وصف جسد الراقصة ، كانت الراقصة موجودة لكن ليس بهذه الطريقة ، وقد كتبت ذلك باستمتاع وضحك حقيقي واستغرق ذلك حوالي ثلاث صفحات ، كانت تلك لحظة مهولة وممتعة. بالنسبة لي الحكايات والأحلام والتداعيات تشكّل بعد ذلك جانباً ضرورياً من العمل وربما كانت نتيجة الاستغراق التام في الكتابة وتحدث كما لو كانت انبثاقات تنقضّ وتهجم.

* هل هناك مناسبات معينة زمنية او مكانية ترتبط بهذا الظهور المفاجىء ؟

ــ ليس هنالك قانون لذلك ، فهو غير منتظر واحياناً اخاف منه فهو يهجم ويمكن أن يحدث لي نتوءات في العمل في بعض الأحيان.

* هل تحاول مصارعة هذا الوافد الجديد ومقاومته احياناً ؟

ــ ليست هناك اطلاقاً مقاومة او مصارعة ، ففيه دائماً بهجة ومتعة لكنني اخاف منه بعد ذلك ، فلا احب ان يحدث لي هذا في قصة او في فصل كنت راضياً بتخطيطي وتنظيمي له بداخلي قبل كتابته ، لكنه غالباً يحدث على كل حال ، التخطيطات غالباً ما تكون علامات على الطريق ، حوالي اربع او خمس سطور للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور ، وليست هناك مطابقة على الاطلاق فلم يحدث هذا معي ابداً ، بين التخطيط او التصوّر وبين ما يُكتب ، بل يحدث دائماً اختلافٌ بين الحالتين.

* هل يكون هذا الاختلاف الى الأفضل أم الى الأسوأ ؟

ــ ليس هناك قانون ايضاً لهذه المسالة ، فهناك قصص كتبتها او اشعر انني حزين لأنها كُتِبَتْ وكنت ارجو ان أكتبها ولكنها لم تُكتب كما اريد ، لكن هذا لم يحدث لي إلّا قليلاً ، وفي الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث ، في الفترة الأخيرة تعلّمت اهمية التواضع والرضا عن عملي ، في مرحلة الشباب كانت هناك قسوة ومعاملة شديدة للنفس.

* هل تحدث هذه الانبثاقات اثناء العمل الفعلي فقط أم اثناء التخطيط له ايضاً ؟

ــ انها تحدث في كل وقت اثناء العمل، واثناء التخطيط له ، وتشبه المفاجآت والاكتشافات المفرحة التي يدهش لها المرء واحياناً توقظني من النوم واحياناً تؤرقني واحياناً تعيدني الى ما سبق ان كتبته فاعيد كتابة كلمة او اكثر ، انها افكار تشرق فتضيء العمل ، واحياناً تبعدني عن طريقي ، فابتعد او لا ابتعد حسب حالتي وحسب المرحلة التي وصلت إليها من العمل ، وبعض فصول من « رامة والتنين » كُتبت بهذه الطريقة وبعض ما كان موجوداً في التخطيط تم استبعاده ونسيانه ، لأنه لم يكن متواشجاً مع العمل ككل.

* قلت مرة ان بعض القصص قد استغرقت عشر سنوات أو خمس عشر سنة او اكثر ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات او التوقفات التي مررت بها اثناء مسيرتك ، هل كانت تلك انقطاعات أمْ فترات تخزين أمْ فترات تتعلّق بأشياء اخرى كالملل مثلاً ، ماذا يمكن ان نسمي هذه الفترات وماذا كان يحدث فيها ؟

ــ طبعاً ليست انقطاعات ، فلا يكاد يمر يوم دون ان افعل شيئاً حتى في اكثر ايام العمل الوظيفي ازدحاماً وفي المؤتمرات تجدني قبل النوم او حتى اثناء العمل افكر في قصة او فصل او فكرة او ما شابه ذلك ، لكن كتابتي رغم ذلك ليس فيها اي نوع من النظام او الترتيب ، كنت افكر في كتاباتي المختلفة ليلاً ونهاراً وطول الوقت الذي بلا عمل لكني لا اعمل فيها ولا اعرف متى ساكتبها ، متى او كيف ؟ عندما اكتب يكون هذا بمثابة الكتاب المتصل في ايام قصيرة ، فرواية « رامة والتنين » كتبتها في ٢٧ يوماً و « الزمن الآخر » في ٣٤ يوم تقريباً ، وهذه عملية شديدة الارهاق وتتخللها عمليات متواصلة من التدفقات والانقطاعات ايضاً. (إحصاءات الأيام تمت بعد ذلك طبعاً !).

* فترات العمل شديدة التركيز هذه تهمني جداً ، ماذا تكون عليه حالتك النفسية اثناء هذه الفترات ؟

ــ حالة غياب ، لا وجود ، لا اذكر انني افعل شيئاً آخر غير الكتابة ، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا اتذكرها ، حالة استغراق ، حالة تقمص وتوحد بالكتابة وتكون حالتي النفسية فرحاً وحزناً متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحاً وحزناً عرق كثير وتدخين كثير ، لكن ليس هناك ارتباط لديّ بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة ، فقد كتبت « حيطان عالية » ولم اكن ادخن في ذلك إلّا قليلاً ، ليست هناك طقوس ويمكن ان اكتب على اي ورق ، مع ذلك احتاج بشكلٍ خاص اثناء الكتابة لما احتاجه في الحياة العادية ، الموسيقى الخفيفة ، القهوة ، لكن الهدوء والوحدة الكاملة هما من الشروط الضرورية للعمل ، لا استطيع الكتابة في غرفة فندق او منضدة مقهى ، يمكنني كتابة بعض الملاحظات والأفكار فاقوم

بتسجيلها على أوراق صغيرة لكن مكان كتابتي الأثير هو غرفة مكتبي ، مكان قراءتي وكتابتي.

* سؤال أعرف ان الاجابة الأكثر احتمالاً عليه هي بالنفي لكنني سأسأله من باب المعرفة بالشيء ، هل هناك ارتباط بين النقود أو المال وبين حالة الكتابة لديك ؟

ـ الاجابة هي بالعكس ، لها ارتباط عكسي ، إذا طُلب مني شيء كي أكتبه بنقود لا أكتبه سواء في المقالة وفي القصة مستحيلٌ ان يحدث هذا ، لم أقم بذلك إلّا في بعض الترجمات لتشيكوف وقصص قصيرة أخرى ترجمتها كي أحصل على بعض النقود رغم وجود ترجمات كثيرة لدي غير منشورة وإن كانت قد أُذيعت من البرنامج الثاني مثلاً إذا طلبت مني مقالات نقدية مثلاً بنقود يحدث غلق Blockage كامل، النقود أحياناً ما تكون ضد الكتابة.

* هناك سؤال يحيرني وجزء من حيرتي بشأنه ان الكتّاب عادة لا يجيبون عليه وإذا أجابوا عليه فهم يجيبون بتبسيط شديد ، السؤال هو : لماذا تكتب ؟ ما هي دوافع الكتابة ؟ أحياناً يقوم عمل الكاتب بإظهار بعض دوافع الكتابة لكنني أعتقد ان هناك دوافع أخرى لا تظهر خلال العمل الابداعي .

ـ صراحةً هذه مسألة شديدة التعقيد ، لكن يمكن اختزالها من خلال القول بوجود دافع للتمرد والاكتشاف ولتحقيق الذات والتجديد واعادة النظر في الأمور ودافع الكتابة ذاته ، وليس هناك مجال إطلاقاً للحديث هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال او الشهرة او ما شابه ذلك ، كثيراً ما اشعر بوجود ما يشبه الحب للكتابة ، قدر من الولع ، المتعة والعذاب . عذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلاً ، الكتابة عندي أيضاً وسيلة من وسائل البحث والمعرفة. والمعرفة لا تظهر إلّا بالكتابة.

الكتابة عندي ايضاً هي نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفي على الظلم الموجود في الحياة ، وهذه ليست مجرد غايات بل ايضاً دوافع حقيقية ، هناك أيضاً ما سبق ان قلته فيما يتعلّق بالنظر في الأشياء واعادة النظر والاكتشاف من خلال هذه العملية ، وهي عملية ممتعة بالنسبة لي ، والوصف عندي للأشياء هنا لا يكون مجرد سرد لخصائص الشيء الموصوف بل علاقةٌ تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الواصف والموصوف. مسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل الحديث عنها.

* هناك مسألة أخرى ترتبط بجزء سابق في هذا الحوار ، فرغم اهتمامك بالوصف فان أعمالك تبدو غارقة في الخيال ولعل استعانتك كثيراً بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موصوفاتك تفقد صلابتها المادية ، السؤال هنا هو : رغم وجود هذا في أعمالك فانك متحمس لجيل السبعينات في القصة القصيرة رغم ما قد يبدو في أعمالهم من غياب لمسألة الحلم والخيال باستثناء نماذج قليلة منهم ؟

ـ المسألة طبعاً لا تؤخذ بالاطلاق ، وطبعاً أي تفسير متوقَّع ، كالضغط الاجتماعي وظروف الواقع ، لكنني اعتقد ان الكثيرين منهم لديهم مسألة الخيال هذه وإن كان بشكلٍ يحتاج الى مزيد من التحقيق.

* هناك مسألة يهمني ان تحدثني عنها بشكل أكثر استفاضة وهو ما قلته ان القصة تكون صورة تتحقق وتتشكلّ في نفس الوقت بتناميها وذكرياتها وحوارها البصري وغير ذلك وتشعبّها وهذه العملية كما لو كانت تحدث في نفس الوقت ولكنها تحدث أيضاً بشكلٍ تدريجي وايضاً كيف تكتسب القصة لغتها الخاصة خلال هذه العملية ؟

ـ أولاً فيما يتعلّق بالحضور الفني للعمل الفني ، يجب أن نفرّق بين الوجود الذي يتحقق مرة واحدة للوحة أو للتمثال. ووجود يتحقق عبر الزمان مثل الموسيقى ، وساقول اجابة شطح غير منطقية ، تصوري ان قصتي أو روايتي مثل اللوحة وليست مثل اللحن الزمني ، رغم ان اللحن والموسيقى شرط أساس من شروط الكتابة عندي ، قد لا يتحقق هذا كما أريد لكن مع هذا. وخلال هذا الامتثال القدري المحتوم الذي لا مفر منه ، فانني خلال التشكيل أطمح الى الحضور الثابت اللا زمني ، ومن الأمثلة التي تحضرني هنا ، ان الفصل الأول من « رامة والتنين » كتب كما لو كانت كل فقرة من الرواية تحمل أو تتضمن الرواية ككل ، المسألة هنا هي صعوبة الفصل بين الزمني واللا زمني ، هناك بالطبع تسلسل نسبي لكن هناك أيضاً حالة التحقق الكامل ، طبعاً لا يمكن تصور رواية كاملة قبل الكتابة أو رواية بلا زمن ، الرواية لا تكتمل

إلّا إذا كُتبت وهي تُكتب خلال وعبر الزمن ، أما اللغة فهي مسالة اخرى.

* رغم اننا لم نشهد هذه الحادثة لكننا ربما نمتلك بعض الاحساس بها ، تلك الحالة الاولى من بدء الخليقة ، حيث كل الأشياء موجودة وكاملة بلا نقص ، نظيفة وكل شيء موجود وكامل منذ البداية. هل هذه الحالة من بكارة الأشياء ثم الشعور باحتمالات فسادها كانت موجودة لديك اثناء كتابتك لروايتك « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » ؟

— هذه الحالة مقاربة فعلاً لحالتي خلال الكتابة وهي موجودة ايضاً في القصص القصيرة.

* هل ترتبط هذه الحالة لديك بتصورٍ ما عن فكرة النمط الأول أو النموذج المثالي المرتبط بالافكار الروحية اللا شعورية الموروثة وبالصور المكونة للا شعور الجمعي عند يونج مثلاً ؟ هل لهذا ارتباطه بما يمكن ملاحظته من مقارنة اعمالك الأولى (حيطان عالية مثلاً) بأعمالك الأخيرة (الزمن الآخر ، واختناقات العشق والصباح مثلاً) انه رغم التغير الهائل الذي طرأ على تكنيك الكتابة ، ما زالت الأفكار الأساسية ، الهموم الأساسية لعالم الكتابة لديك واحدة ؟

— اعتقد ذلك والمسالة جديرة بالتفكير.

* عودة الى القصة القصيرة ، هل يمكن أن يحتمل عالمها المحدد مثل هذا العالم الأولي الحلمي البدائي المنفتح الذاكرة اللا زمني ؟

— ما المانع ؟ الموضوع يمثل مشكلة ، لكنك وانت تتحدث ذكرتني بقصة قصيرة سبق ان ذكرتها وهي « الأوركسترا » ، هذه القصة تحدث من خلال حكاية ولكن منذ اللحظة الأولى تشعر ان هذا الشخص الذي يركب الترام لا يركب الترام ، فالترام ياخذ ابعاداً ليست حلمية ، لكنها على التخوم كما يبدو ، وعنده مشكلة فهو ذاهب لشراء دواء لأمه المريضة ، لكنه ينسى هذا فجأة ويدخل في حفلة الأوركسترا والوصف الدقيق للقصة والأوركسترا يجعل الأشياء لا تبدو كذلك.

* أي تكتسب الوظيفة المعاكسة ؟

— بالطبع تكتسب الوظيفة المعاكسة ، وهذه مشكلة فالدقة في الوصف قد ينجم عنها الشيء ونقيضه ، الواقع المحدد والواقع الخيالي ، النقيض البدائي ، بدايات تكوّن العالم ، الأشياء وتوالدها واكتشافها ، ورغم ان القصة قصيرة جداً وتتحدث بهذا القدر من « الحقيقية » ، فانها تغامر بالوصول الى منطقة الحلم الذي هو ليس حلماً سيكولوجياً او فسيولوجياً ، بل ما يمكن ان نسميه بالحلم الكوني ، وانا أرى انه نظرياً تكون الحرية لا نهائية ، هذا نظرياً ، لكن عملياً حاولت ان أقوم ببعض الأشياء في هذه المنطقة. وهذه القصة من القصص المظلومة فعلاً بالنسبة لي فلم يقم احد حتى الآن بالحديث عنها ربما لهذه الأسباب ، فلا توجد تكملة للحَدَث كما يتوقع البعض ، وانا اعتقد ان القصة القصيرة رغم تحددها الزمني او غيرذلك فانها من الممكن ان تحتمل اشياء كثيرة وتكون مناسِبة ، ما المانع ؟

* هل يمكن القول بأن الايقونية كما نفهمها ربما كانت أقرب الى عالم القصة القصيرة منها الى عالم الرواية ؟

— عندي رواية بمثابة هيكل مملوء بالأيقونات ، وبداية ممكن تصور ان عالم القصة القصيرة اقرب من الرواية الى مفهوم الأيقونة ، لكن في نفس الوقت يمكن تصور الرواية باعتبارها مجموعة أيقونات ، فما معنى التفرقة ؟ المشكلة عندي منذ البداية وحتى النهاية هي هذا الموضوع. هذا هو العبء الذي عليك ان تحله كدارس ، لا توجد فواصل حاسمة بين الأنواع الأدبية كما قلنا منذ البداية.

* ما دمنا قد وصلنا الى هذا ، فما رأيك فيما يُقال حول بعض المسميات مثل اللمحة والشريحة والبارقة والومضة وما يشبه ذلك ، هل هذه الأشياء صحيحة من واقع خبرة الكتابة لديك ؟

— انا عندي مشكلة ، فقصتي القصيرة يمكن أن يكون فيها عدة ومضات وممكن أن يكون فيها نور ثابت ، وهذه المفاهيم كانت مستوحاة كي تساعد على توضيح وتوصيف وفهم انواع معينة من القصص القصيرة وليس تقييمها ، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، رغم ان كل توصيف وتوضيح لم يكن مطابقاً دائماً ، فمثلاً لا يمكن القول عن عملٍ لتشيكوف انه لمحة رغم انه يمكن قول هذا عن موباسان لوجود حكاية ونهاية محكمة للعمل ، لكن هل هذا هو الفن ؟

* الآخر في الكتابة ما دوره ؟

ــ الآخر المكتوب عنه طبعاً مسالة مختلفة عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، وواضح انك تسال عن الآخر الموجود خارج الكتابة ، القارىء مثلاً ، او غيره ، دور الآخر له وجوده بعد الكتابة وليس قبل او اثناء الكتابة ، اثناء الكتابة لا تكون هناك حسابات لأشياء اخرى غير شروط الكتابة التي اريدها وارغبها واطمح إليها وكيفما تكون ، ولدى قدر من الغرور والصلافة في هذه العملية. لكني لا يمكن ان استغني عن الآخرين ، وإن كان هذا يتعلق اكثر بما كتبته لا بما اريد كتابته ، ومنذ البداية كان لديّ قدر من العناد والرغبة في الخروج عن المألوف وكان هناك قطع مبكر للأهداف الشائعة الخاصة بالشهرة بالنقود او بالمناصب او غير ذلك تمّ تحديد الطريق بانه الكتابة والكتابة وحدها ومن ثم كانت جهودي كلها موجهة في اتجاه الكتابة باعتبارها الوسيلة المناسبة لي للبحث والتحقيق والتحقق. كان هناك بعض التقدير من قبل بعض الأصدقاء لكني كنت اتحرك كما لو كنت اعمل ضد هذا التشجيع ، وما زالت.

* هل تعتقد ان ثمة اسئلة اخرى كان يمكن ان نطرحها في هذا الحوار ولم يتم طرحها او طُرحت بالشكل غير المناسب ؟

ــ السؤال الذي لم يسالني عنه احد حتى الآن وكنت اتمنى ان يُطرح عليّ هو : ما هو الترابط بين البصر والموسيقى ، ما هو الترابط بين هذين الجانبين ، فالموسيقى مرتبطة باللغة ، واللغة تلعب دور الموسيقى ، ومع ذلك فالعمل اساساً بصريّ ، وهذه مسالة لا اعرفها بشكلٍ كامل. كيف يمكن تفسير هذا الترابط في اعمالي ؟ لا اعرف !

* ربما كان هذا في ذهني حينما تكلمت معك عن الحركات او النقلات بين مقاطع او فصول او ابواب اعمالك ، وربما كان الشيء المشترك بين الاشكال الفنية المختلفة بما فيها من لغة او موسيقى او وصف هو الخيال والخيال بصريّ في اساسه لكنه يمكن ان يكون سمعياً ايضاً ، لكن الخيال البصري يطغى على ما عداه فيما يبدو ، وفي اعمالك تبدو مشاهد الخيال البصري واضحة ، بمعنى سائدة ، بينما قد تقوم الموسيقى بتحريك هذه المشاهد وفق قوانينها الخاصة ووفق قوانين العمل الخاصة ايضاً ، ووصفك لحالة الشخصية المحورية في « ترابها زعفران » وهي تتذكر خبرات طفولتها فيها هذا المزج بين البصر والموسيقى وفي احد المشاهد التي احبها انا بشكلٍ خاص تتذكر الشخصية دخولها مطبخ منزلها ذات مرة فوقفت مسحورة أمام الجمبري بألوانه الجذابة ، والخبرة هنا موصوفة بشكل بصري شديد الحميمية حيث يتم نقل ذلك الاحساس الخاص بطزاجة الجمبري وبلونه وشكله وطبيعته الخاصة وبشكلٍ يقارب اللوحة المرسومة وليس اللغة العادية ، فالحضور البصري هنا حاد مع وجود الخيال أيضاً الذي يحرك هذا العمل الذي قد يبدو للنظرة السريعة انه شديد الواقعية.

ــ اظن هذا ففي اكثر الانبعاثات الواقعية لديّ ليست هناك واقعية بهذا المعنى ، وكلامك هذا جعلني اتذكر امنية اتمنى ان احققها ، انني اتمنى ان اكتب قطعة ادبية لا اعرف ماذا اسميها عن السمك ، السمك فقط.

* بالاضافة الى مسالة الخبرة البصرية هناك مسالة كنت اود أن أتساءل عنها منذ البداية لكنني أشعر انه لابد من طرحها هنا قرب نهاية هذا الحوار ، مسالة وجود هواجس ومخاوف دائماً لدى شخصياتك ، هل هناك مخاوف معينة تساعدك الكتابة في التغلب عليها وحلّها ؟

ــ اتذكر ! كنت تريد الحديث في البداية عن علاقتي بالليل او علاقة الليل بي وكذلك العتمة والخوف. هل الكتابة تساعدك في ذلك ؟ لا اعرف فالمسالة لا تُحل بسهولة ، وهي باقية لا تُحل منذ زمن طويل معي ، ربما منذ الطفولة ، انا لا استطيع ان انام في الظلام ابداً ، لابد من وجود بصيص من النور موجود بجانبي او حولي ، وما زالت اية « خرفشة » ا وصوت ليلاً تسبب لي القلق ، وطبعاً يمكن أن أدرك مصدرها فوراً ، ولكن إذا كنت في حالة عدم يقظة تامة تصبح مشكلة فهي تدخل منطقة الكابوس الصاحي او الكابوس اليقظ وهذه منطقة مرعبة فعلاً ، مسالة الصرخة التي تحدثت عنها هي حقيقة واقعة فعلاً ، وهي تاتي في اوقات غير محسوبة وما زالت. عندئذ تكون شديدة الرعب عندي ، هي وذلك الحضور الخفي الذي احسه في الظلام.

* هل تكون بمثابة الكابوس ؟

— هي فعلاً كابوس ينتهي بإيقاظ في البيت وقد كتبت عنها كثيراً لكنها ما زالت موجودة. ولكنه كابوس يقظ وليس عضوياً او نفسياً فقط ، بل اكثر.

* هل هذه المسألة مرتبطة بالسكة الحديد ورواية « محطة السكة الحديد » ؟

— السكة الحديد ايضاً خبرة قائمة في النفس وحيّة جداً وغير محلولة ابداً وواضح انه قد تم تركيب اشياء كثيرة وهي خبرة محطة مصر في الاسكندرية ، خبرة حية جداً ، تركت تاثيراتٍ وانطباعات قوية علي ، وبعض هذه الانطباعات قد لا اتذكرها ، وربما تخرج في العمل بهذه الطريقة. وحتى ما اتذكره من ذكريات عمر الخامسة او السادسة او ما حول ذلك هو ان هذه المحطة كانت شيئاً مدهشاً ، مبهجاً ومخيفاً ، سواء في الليل او في النهار ، شديدة الإبهام ، شديدة الإخافة ، شديدة الضخامة ، وبكل قوة القطار ورموزه وعمليات التلاقي والذهاب والإياب والسفر وما تتضمنه هذه العمليات التي لا تتوافر في المطارات مثلاً ، كلها شفرات محملة بالدلالات.

* في ذهني أيضاً حوادث القتل الذي قد يقوم بها القطار ؟

— ممكن لكن ليست لدى حوادث قتل مرتبطة بالقطار ، ليست هذه الخبرة.

* لكن في الرواية هناك وصف لمشهد جثة قد مزقها وقطعها إرباً. والوصف شديد الدقة وشديد الإثارة للرعب في نفس الوقت ؟

— فعلاً ، هذا موجود ، ولكنه نوع من الخيال ، هذا خيال ، وهذه حادثة تذكرتها وقمت بتركيبها من الأحلام ومن حواديت العفاريت وما شابه ذلك وقد تم تركيبها بقانون خاص لها ، ما احدثك عنه هو خبرة المحطة والقطارات كما احياها وليس كما اكتبها ، وخبرة الكتابة قد تكون فيها خبرة الحياة ولكن تكون فيها ايضاً اشياء اخرى.

* هناك شيء آخر ربما كان مرتبطاً بما تحدثنا عنه ، هذا الشيء يتعلّق بتلك الكتابة المتكررة لديك عن عالم الموت وعالم الموتى ايضاً ، هناك شبه فصل كامل في « ترابها زعفران » بالاضافة الى ما هو موجود في الفصول الأخرى حول الأعزاء والأحباء الذين يموتون ، فما سر الاهتمام بموضوع الموت في أعمالك ؟

— يبدو لي ان ذلك كان من خبرات الطفولة المبكرة والشباب المبكر ملاحظة حالة الفقدان وموت الناس واختفائهم. الشعور بذلك يبدو انه كان ما دفعني الى كتابة اشياء تقليدية جداً في البداية وكتابة الشعر وما شابه ذلك وما لم انشره ، ثم ظلت هذه الخبرات مطمورة لكنها حيّة وحاضرة على مدى زمن طويل حتى دفعتني الى كتابة « ترابها زعفران ».

* هل تميل الى اعتبار هذا العمل الفني بمثابة السيرة الذاتية لك ؟

— كل عمل من اعمالي فيه جانب من سيرتي ، وهذا العمل فيه قدر اكبر من هذه السيرة لكنه يتضمن ايضاً الكثير من الامنيات والأحلام.

في اعدادنا القادمة

من « وثائق الأقلام »

— رسالة من شاعر الى رسّام — مع الردود والمناقشات — ١٩٥٦

حسين مردان.

— مقدمة ديوان الزهاوي — ١٩٢٠.

— الشخصية الكتابية في العراق وموضوعات نقدية أخرى.

رفائيل بطي ١٩٢٢ — ١٩٢٥

— ملخصات وعروض لقصص ترجمها محمود أحمد السيد.

— مقابلة مع معروف الرصافي — ١٩٢٤.

قصة قصيرة

التوقيع

حسب الله يحيى

انت ، انت الحائر الوحيد بينهم ، انت الحائر بين خمسة ، احدهم انت ، والاربعة جامعيون ، يحملون القاباً وشهادات عالية.

ماذا ستخسر لو اتفقت معهم ؟ انت واحد وهم اربعة.

انت قارىء جيد يمتهم الصحافة ، تعتمد على جهدك الشخصي في التحصيل الثقافي ، وهم ارفع منك في الوظيفة والشهادة والمكانة الاجتماعية واحترام رئيس المؤسسة التي تعمل فاحصاً فيها.

رايك ليس اساسياً ، اربعة ضد واحد.

ولكنك تقول لنفسك : الأمور تقاس بالمناقشة لا بالتصويت ، لسنا في انتخابات ، ولا في لعبة رياضية ، نحن امام وعي بالخبر ، وتقدير لجهد ثقافي ، واصداء موقف معين عن تمثيلية تلفزيونية.

كنت حائراً بين ان ترى بعيون جمهور التلفزيون اولاً ثم بعينيك كرجل اعلامي ، وبين ان ترى العمل بعيون الجامعيين الأربعة.

كانت كل عبارة تؤكد رفضهم. تعليقاتهم تتجه نحو رفض عرض التمثيلية ، وانت ساكت وداخل نفسك تقول : لا .

منهم مَنْ قال انها جهد فني ضعيف.. فليكن.

منهم مَنْ اشار الى ان العمل.. لا يستحق هذه الاطالة.. فليكن.

ثالث قال ان التمثيلية تفتعل الأحداث.. فليكن..

لكن رابعهم ، والذي وافق على رايه الثلاثة الآخرون قال : ان التمثيلية تعالج ظاهرة اجتماعية سلبية ، لم تعد موجودة في مجتمعنا ، وقوانيننا ترفضها ، واعلامنا لا يقرها.

هذا الرابع.. اثار رايه تماماً ، وخشيت على نفسك من غضب حاد ، من صرخة حادة ضده : اسكت.. ولكنك اقترحت بدلاً عن هذه التعليقات كلها اكمال مشاهدة العمل اولاً ثم الحكم علي..

اجاب احدهم : لماذا نضيع وقتنا في عملٍ تافه.

قال الثاني : لنسجل زمن عرضه في دفاتر الأجور ونرفعه.

قال الثالث : ونكتب تقريراً برفضه.

ووافقهم الرابع..

وحين وصل الأمر الى اتخاذ قرار نهائي ، رفضت.. رفضت وباصرار قلت : لا.

ودهشوا لرايك ، كانما جئت بامرٍ غريب ، وخرجت عن راي جماعي..

كانما تتحداهم ، وتريد ان يكون رايك مختلفاً عنهم ، وانك الوحيد الذي لا ترى بعيونهم..

في أول الأمر اعتقدت بان عيونهم كسولة ، وافكارهم متعبة.

وفي نظرة اخرى قلت بانهم لم ينتبهوا للعمل بدقة ، كونهم كانوا يثرثرون فيما بينهم حول امورٍ مختلفة ، لكنك تدرك الآن انهم مصرون على رفض عرضها ، لسببٍ اساس هو اختلافهم على موضوعها.

ومع ان موضوعها واقعي ومعالج بطرافة ، وهي

تمثيلية تحقق المتعة ويدين منظورهـا مظهـر الرشوة في الحياة الاجتماعية.. إلّا ان هذه الادانة وهذا الكشف عن الرشوة والمرتشين اثار استياء الجماعـة ، وعدوا الأمر مسالة لا يليق طرحها امام المتفرج.

استجابوا لرايك مرغمـين على اكمـال المشاهـد ، لاعطاء راي متكامل.

هذا أول كسب لك تجاوز إجماعهم ، وفرحت لأنهم لم يتمسكـوا بالرفض.. لكنـك كنت تحس استياءهم ، وبت تنـظر إليهم واحداً واحـداً ، تـرى انعكـاسـات المشاهد في وجوههم.

عين على الشاشة التلفزيونية ، وعين اخرى تنتقل بينهم ، تتجول في الانطباعات التي تعكسها الأحداث على مشاعرهم.

واستحضـرت معـرفتـك كلهـا ، استحضـرتـك فراستك ، وقراءاتك المكثّفة في كتب علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعي بالذات. قلت لنفسك : هؤلاء يجمعهم إشكال واحد ، هم واحد ، وعليك ان تكتشفه بنفسك.

وقلت ايضـاً.. لا عليـك ، لا تحـدث إشكـالاً ، من الأفضل التوقيع على رفض عرض التمثيلية معهم ، فهم ادرى منـك ، واوسـع معـرفـة ، واكثـر تقـديـراً لما يحتاجـه مشاهـد التلفزيـون.. ثم انك واحـد وهم اربعة ، ولا غالب إلّا راي الجماعة. لكن هاجس الصدق مع نفسك كـان يدق ، يـدق.. ويعلن الرفض المكتوم ، والكتمان لابد ان يعلن على الورق ، ويحتمل مسؤولية التوقيع على الرفض.

الأسلم لك ان تتفق معهم على الرفض.. فلا شيء تجنيه خارج دائرة الجماعة. ولكن الجماعة على خطا ، والخـطا قد يقـع فيه الفـرد ، وقد يـواجه الجمـاعـة ويسقـطون فيه... فـاختـر دربـك ، انت إنسـان لا رقم بين الأرقام.

*

اعترف لنفسك بنفسك ، اعترف بشخصك. اسال.. واجب : هل انت مقتنع بالرفض ، وتجيب : لا شيء يبرر الرفض ، ولا شيء اكثـر مـوجبـاً للقبـول من هـذه التمثيلية. انت تقر في داخلك ضعفها الفني ، وإطالتها غير المبررة ، لكنك في النتيجة تصل الى حقيقة اساس في ضرورة ان تُشاهد ، حتى تكون درساً وعظة امـام مَنْ يفكّر بانجاز اموره بواسطة الرشوة.

.. اسال نفسك ، راجع أوراق حياتك : الم تفعلها يوماً : الم تكن راشياً او مرتشياً ، وانكرت على نفسك هذا السلوك.. وفرحت انك لم تكن كذلك.. غير انك كنت تحس بـزملائـك واحداً.. واحـداً ، تراقبهم عن كثب ، وقد وصلت الى نتائج ليست في صالحهم.. واحسست لأول مـرة انـك في سكـة اخـرى ، انـك نقيض لهم ، ومشروع حبك لهم مؤجل.. ملغي الى ما لا نهاية ، انت النقيض لهم.. نقيض لتلك الظواهر..

انت مع عرض التمثيلية إذن.

انت تخـالفهم واحداً واحـداً.. تخـالف إجمـاع كلمتهم.. وكلمتـك ليست مقـدسـة لديهـم ، ولا لدى المؤسسة التي تعمـل فاحصـاً فيها ، فليس للقـرارات المتخذة حالة إلزامية ، إنما هي قـرارات استشاريـة ، غير ملزمة التنفيذ..

فَلِمَ تخـرج عن طوع جماعـة هم اخبـر منـك بالعمل ، وشهاداتهم العالية موضع تقدير ، وعمر الزمن شائخ في حيـاتهم ، ولهم في الحيـاة مـآرب في الحلم والواقـع والمسـؤوليـة.. وانت تجلس عـلى مقعـدٍ بلا مساند ، ولا متكأ ، ولا ظهير يحمـل وِزْرك. سالت نفسك : وهل كنت يوماً غير ما انت عليـه الآن .. انت لا تملك غـير حقيقـة نفسـك ، فـدافـع عنهـا.. دافـع عن موقفك ما دمت تعتقد بانك لست عـلى خطا. وقلت ايضـاً : مَنْ يتسـاهـل في امـور صغـيـرة ، سيعتـاد عـلى التسـاهـل في امـور كبيـرة ، وطوال حيـاتـك ، لم تتساهل مع الأشياء دون قناعة كـاملة منك.. وانت لا تؤمن بالمواقف الوسطيـة ولا الحكمة التي تشمئـز من ذكرها : « لا تكن جافاً فتُكسر ، ولا رطباً فتُعْصَر » كن جافاً في حدود الحق ولتنكسر.. وكن ليناً في حدود المحبة حتى آخر لحظة..

كتبوا تلخيصاً ، وادانوا العمل وسجلوا اسباب رفضه ، وحولوه اليك للتوقيع.. وفوجئـوا برفضـك.. قالوا : نحن اربعة ، وانت واحد.

— كونوا مائة .. لا اوقع إذا لم اقتنع.

ـــ ونحن اساتذة جامعة ، وانت صحفي بلا شهادة.

وكبرت في عينيك ، قلت : المقياس الوحيد للانسان وعيه.

وحاولوا استلطافك.

قال احدهم : خالف تُعرف.

قلت : لست كذلك ، نحن لسنا في ميدان الشهرة ، نحن في موقف ، مطلوب منّا ان نقرر ونوقع ، وانا اجد في هذه التمثيلية موضوعاً مشروعاً وفائدته للمتفرج كبيرة.. الرشوة ، مرض اجتماعي ما زال سائداً وعلينا ادانته.

حدّقوا في وجوه بعضهم البعض.. ووجهوا اليك نظرة كراهية.. ولم تخف نظراتهم.

قالوا : ما الضرر في رفضك معاً.

قلت : لانني لا اتعامل مع الاشياء وفق المنفعة والضرر ، بل وفق ما هو صحيح وما هو خطا.

ـــ نحن لجنة.

ـــ نعم ، ولست رقماً بينكم ، ساسجل رايي بقبول عرض التمثيلية في استمارة خاصة لا علاقة لكم بها ، ساوقع عليها لوحدي.

ـــ هذا لا يجوز.

ـــ بل يجوز.

واقترح : يا جماعة ، ما رايكم.. بالقول ، باننا لم نرَ التمثيلية ، وقد شاهدها زميلنا لوحده.

اجبت باصرار : لا مانع لديّ ، شرط الّا تسجلوا اجور مشاهدتكم التمثيلية في سجل الاجور ، ومقدار الاجر ديناران ونصف الدينار.

ـــ لكننا بذلنا جهداً..

ـــ ولكنكم تتبراون من الراي !

ـــ انت عنيد الى ابعد حد.

ـــ ولكن موضوع الرشوة حسّاس.

ـــ وضياع جهدنا اكثر حساسية..

نهض احدهم باتجاه الاستمارة.. قال : سجّل ما تراه انت.. انا شخصياً ساوقع معك.. فعلاً التمثيلية لا باس بها.

قال الاخر : بالفعل ما زالت الرشوة موجودة.

قال الثالث : انت ادرى.

قال الرابع : ساوقع استجابة لرايكم.

وخجلت ان يكون اسمك مجاوراً لأسمائهم... خجلت ومع ذلك وقعت بالموافقة على عرض التمثيلية.

١٩٨٧/٨/٢٣



تلك أيام خلت

د. حياة شراره

«... يا ناس ، ارحمونا وارحموا انفسكم يرحمكم الله. انني في آخر ايامي ، أودعكم بكثير من الألم وقليل من الأمل» ، انها صيحة تنطلق من حنجرة عميد الأدب العربي وهو في أواخر حياته. ويرتد صداها كطعنة سكين في نفسي وانا اقرأها في المقابلة التي اجراها معه الأستاذ غالي شكري ونشرها تحت عنوان «ماذا بقي من طه حسين ؟» ، ويجتاحني الألم واشعر بارتعاشة استياء تسري في عروقي ووجع يمسك بأوتار قلبي وبعد هنيهة اتساءل ، نعم ماذا بقي من طه حسين في ادراكي وفكري ومشاعري ؟ غير ان الأسى الذي غشيني جعلني اردد شاردة اللب بيت الشاعر :

للكآبة الوان وافجعها
ان تبصر الفيلسوف الحر مكتئبا

والوذ بالصمت وتشرد افكاري الى بداياتها الضائعة وتحوم في الزمن المنصرم الذي يلفه ضباب الأعوام الطويلة ويحجب رؤياي الواضحة له وتحاول الامساك بتلك الأيام والأعوام المنفلتة من ذاكرتي وإذا بها تقودني ببطء وتقف بي على مشارف عهد الصبا وتومىء الى الينابيع التي انتهلت منها معارفي. واشعر على غيروعي مني بفرحة طفولية تسري بين جوانحي ، فما احلاك وما اجملك يا اعوام الظمأ الأولى الى رحاب المعرفة ! وما اشد اندفاعك وحماسك ! وما اوسع آمالك وأمانيك !

وها انذاذي اجدني — وقد عادت بي المخيلة الى بداية الدرب الطويل ، وكأنها طير من طيور الحكايات الأسطورية أو دليل من ادلائها الخرافيين الذين ينهبون فيافي الزمن ويتنقلون بخفة حتى يوصلون المُريد الى مبتغاه. نعم ، ما اشبهها بهدهد سليمان الذي حمل كتاباً منه الى ملكة سبأ وبالجن الذين أتوا بعرشها الى قصره قبل ان تصل إليه.. واتطلع من خلال الصبا الدارسة حيث حملتني الذاكرة واجتهد في تشكيل معالم بيّنة الألوان لها. وإذا شفتاي تفتران عن ابتسامة رضا وغبطة وهما تبصران رحلة التجوال والتطواف في بطون الكتب والدواوين التي اقبلت عليها بنهم بعد انتهاء مرحلة الدراسة الابتدائية.

اجل كانت نقطة البدء التي طالما تاقت روحي إليها

وانا اسمع من حولي اسماء طه حسين والمنفلوطي وسلامة موسى وجبران وغيرهم ممن يحق لشقيقتيّ الكبريين ان تطالعا كتبهما لأن كلاً منهما اكبر مني بسنتين ، بينما انا اقصر منهما باعاً في الفهم لانني ما زلت في المدرسة الابتدائية وهما اجتازتا هذه المرحلة. وكنت انظر إليهما نظرة يشوبها الحسد لان سنّي يحرمني مما يجيزه لهما. حقاً ان السنة والسنتين تشكّل فوارق بين صغار السن غير انها تضعف وتتلاشى كلما كبر عمرهم حتى لا يكاد العقد من الأعوام يعني شيئاً في بعض الأحيان. لذلك كنت ارى في المرحلة الابتدائية عقبة كاداء تقف حائلاً بين طموحاتي وتطلعاتي. ولكن ما باليد حيلة فعلي ان اتذرع بالصبر وانتظر الشهور وهي تجرجر اذيالها حتى ينطوي عام آخر وانا اكتفي بالسمع والاصغاء الى ما يتحدث به الكبار من حديث الأدب والفن والعلم والسياسة.

واحصل اخيراً على شهادة الابتدائية ولم تكن الشهادة بحد ذاتها تهمني البتة ولم تكن الدراسة تروق لي عموماً لأن موادها اشبه بالقيود التي تغل حيوية فكري وامانيه وتحصر المعرفة ضمن أُطر واسيجه ذات مساحة محددة ولكنني كنت مع ذلك ادرس على نحوٍ جيد إيماناً مني بان لابد مما ليس منه بد.

لقد تنفست الصعداء الآن حيث اصبحت مرحلة الابتدائية بين عشيةٍ وضحاها اثراً بعد عين وانسلخت من حياتي. وإذا بي لا اقبل فقط على قراءة تلك الكتب التي راودت ذهني ، بل كنت انكب عليها انكباباً واعتكف عليها اعتكاف الناسك في صومعته ، فاقضي سحابة يومي من العطلة الصيفية بين صفحاتها ، تملؤني نشوة روحية غامرة وتخالجني مشاعر رقراقة حلوة يحسها المرء لدى تحقيق حلمه المنشود وامانيه المؤملة بعد ان طال انتظاره لها ولا سيما إذا كان الانسان ما يزال في مستهل عمره غض الإهاب لين العود. وهكذا اخذ ذلك التوق العارم الذي يمور بين جوانحي يجد سبيله الى الوجود والنماء.

كان بي عطش الى قراءة المنفلوطي ، فهو البداية الشيقة التي تحلّق بي في اجواء الخيال والمشاعر الجيّاشة والدموع الحارة. واقبلت على مطالعة « العبرات » و « النظرات » و « الفضيلة او بول وفرجيني » ابحر على صفحاتها الرومانسية واحداثها المثيرة الممتعة المؤثرة وهي تمد اشرعتها وتطويها امام بصري. وكانت العبرات تخنقني احياناً وانا اشارك البطل او البطلة ماساتهما وآلامهما المبرحة ولكنني اتمالك نفسي واظهر من الجَلَد والعزيمة ما يليق بفتاةٍ رابطة الجاش لا « صبية » تذرف الدمع حزناً وغماً لمجرد انها تطالع قصة مفجعة ، فالدموع ضعف وخور لا تليق إلّا بالأطفال وليست من شيم الكبار في شيء. وهكذا اخذتُ اتعود اثناء رحلتي مع المنفلوطي على حبس دموعي وكبت مشاعري والمحافظة على مظهري الهادىء وانا ارى الشدائد والكوارث امام عيني وقد درجت على ذلك لا في القصص والروايات وحدها ، بل حين تنزل بي المحن وتلم بي الملمات والتي عرفتها في سنٍ مبكرة ايضاً.

ويسلمني كتاب الى كتاب ويوصلني اديب الى اديب حتى انتهى الى طه حسين. واقرأ « الأيام » وتنحفر صورته بخطوط عميقة في ذهني اشبه بالصورة المنحوتة بمنقاش وتهز ماساة حرمانه من نور الحياة ، قبل ان يعي الدنيا ويرى الناس والطبيعة والتراب والماء ، خوالج نفسي واغمض عيني ويكتنفني الظلام واتخيل انني لن ارى وجه امي وابي واخوتي ومعارفنا والنخيل والشجر وكل ما يحف بنا من ملكوت السماء والأرض واشعر بانتفاضة هلع موجعة ترج طوايا نفسي واحس بطعم الحنظل في فمي وحرارة نار الغضى في اوصالي وصلاة الصخر يتوسدها بدني ويصيح صوت داخلي في روحي ، رباه ما افظع ذلك واشد هوله ، واحمده واشكره لانني سوية الخلقة. وافتح عيني ويزول ذلك الكابوس الثقيل الذي جثم على ذهني بضع دقائق واتنفس ملء صدري ويمثل امامي شخص طه حسين فلا ارى فيه مجرد اديب عظيم بل اراه مارداً عملاقاً لا يختلف في قوته عن هرقل او شمشون الجبار ، لقد قهر دياجير الظلام التي تلبدت كالغيوم في سماء حياته وتحول وسطها الى نار موقدة لا تكف عن بث النور والدفء لكل من يتطلع إليها او يدنو منها. فيا للأعجوبة التي يستطيع ان يصنعها الانسان

إذا انضمت جوانحه على ارادة صارمة وقوة صلبة ! وقد تاتت هذه الارادة والقوة لكاتبنا فخط اسمه بحروف المانشيت في تاريخ ادبنا.

وتثير « الأيام » شوقي للاستزادة من ادبه والاغتراف من معارفه الثرة وتمتد يدي الى كتبه واحداً تلو الآخر « بين بين » ، « حافظ وشوقي » « المعذبون في الأرض » حتى تصل الى « دعاء الكروان ». ويستوقفني « دعاء الكروان » بقصته الشجية واقول بدل « لبيك لبيك ايها الطائر العزيز ! » « لبيك لبيك أيها الكاتب العزيز » ويتردد صوت الكروان في سمعي مغنياً احزان النفس الانسانية ومذكراً بقوة الانسان الرهيبة فإذا بروحي تنتحب لمأساة الفتاة البائسة وقد تهشم قلبها شظايا وهي تصدع صاغرة الى امر امها التي تقودها محطمة الفؤاد هي الأخرى الى حتفها.

وتتصل صورة اخرى لطه حسين من كتاب « في الأدب الجاهلي » صورة الثائر الصامد المتحدي الذي خاض في سبيله معارك ادبية حامية وعرف المحاكم والنيابة دفاعاً عن هذا الكتاب. وقد هزت محاكمته بسبب « في الأدب الجاهلي » مصر عام ١٩٢٦ ، بل وسرت هذه الهزة الى عالم الفكر في الأقطار العربية فالتهب حماسة لطه حسين ولنهجه الجديد في دراسة الأدب العربي. ومع اني لم افهم كل ما انطوى عليه الكتاب من دراسة للأدب وتاريخه والجاهليين ولغتهم واشعارهم وغيرها من المواضيع ولكن ذلك الدوّي الذي احدثه الكتاب اثار خيالي الذي يعشق التمرد والصمود فكيف إذا كانا قد صدرا عن كاتبٍ مثل طه حسين.

لا ادري لماذا يطيب للمرء إذا اعجب بأديب او مفكّر ان يراه بشخصه الحيّ بلحمه ودمه وكان ذلك يلبي حاجة داخلية له وكان ثمة خيط يربط بين ادبه وصورته التي خلق عليها. بل وقد تحدوه الرغبة لسماع حديثه ومبادلته بضع عبارات إن وجد الى ذلك سبيلاً. وهذا ما كنت احسه ازاء كاتبنا الكبير. وتدور عجلة السنين وتتحقق هذه الأمنية على غير انتظار ولا توقع مني واتتني الفرصة لرؤيته.

كنت في دمشق صيف ١٩٥٦ وعلمت ان اجتماعاً كبيراً يعقد في الملعب البلدي تكريماً لذكرى عدنان المالكي وقد دعي إليه رعيل من كبار الشعراء والكتّاب ومنهم طه حسين والجواهري. أُقيم الاجتماع عصراً وحضره حشد غفير من الناس رغم ان الوقت كان في شهر رمضان ومعظم الجمهور صائم.

كان طه حسين جالساً مع ضيوف الشرف وتوالى الشعراء والادباء على المنبر لالقاء قصائدهم وخطاباتهم. وكان وجهه يعبر عن الرضا والارتياح وترتسم عليه ابتسامة وادعة حين يسمع ما يروقه من ابيات وكلمات او يتخذ مظهر المصغي الاعتيادي حينما يكون الحديث مالوفاً لا شيء فيه يلفت المستمع.

لم يصرفني هذا الجو المتاجج الذي اجتاح الملعب البلدي عن النظر الى طه حسين في تلك الأثناء. وكنت ارى دوماً ابتسامة عريضة تشيع على شفتيه تنم على السرور والاعجاب والفرح وكانه يشعر بنشوة روحية داخلية يفصح عنها محيّاه. وقد روي عنه انه قال بعد انتهاء الاجتماع ان القصيدة تنطوي على عنفوان الشعر القديم وقوته. ولعل خياله حمله في الملعب البلدي الى الماضي السحيق وذكّره بايام سوق عكاظ وغيره من اسواق الشعر حيث كان الانسجام والتلاحم يسودان بين الشاعر وافراد القبيلة ويقوم التفاعل مع بعضهما بعضاً ويشعران بينهما بوحدة وتداخل قويين رغم تفوق الشاعر وتميزه عنهم بملكته المبدعة.

وتشاء الظروف الاّ تقتصر رؤيتي لطه حسين على هذا الاجتماع وان اراه واسمعه عن كثب واجلس بين صفوف طلابه ومن صاروا اساتذة منهم ايضاً. فقد سافرت الى مصر عام ١٩٥٦ لإكمال دراستي في جامعة القاهرة على متن اول طائرة اقلعت الى مصر بعد فتح مطار القاهرة مباشرة بعد اغلاقه على اثر العدوان الثلاثي. كان الظلام يخيم على المدينة حتى ليلة فتح المطار ، فالنوافذ والمصابيح الكهربائية مغلّفة بورق داكن اللون سميك كيلا تظهر الأنوار ليلاً مخافة قصف الطائرات . وكان فتح المطار إشارة الى زوال الخطر فعادت القاهرة الى وضعها الطبيعي المالوف وانتهت فترة التعتيم واخذت الأضواء تغمر

المدينة بالقها وسطوعها وفتحت الجامعة ابوابها بعد غلقها ما ينيف على الشهر وتوافد الطلبة إليها.

من طبيعة المصريين الترحيب بالضيف بكلمات لا تخلو من المبالغة لِمَنْ لم يعتد على سماعها غير انها جرت على السنتهم مجرى العادة وغدت مالوفة الاستعمال في حديثهم ولا يلتفت إلّا الزائر الجديد الى مدح الغلو فيها ومع ذلك يشعر بشيء من الاعجاب والاستغراب لدى سماعها ويبتسم على غير ارادة منه لروح الفجاءة والخفة والاسراف فيها. وعندما التقيت اول مصري وربما كان ذلك في المطار او الفندق قال لي مرحباً « نوّرتِ مصر » — ومصر تعني عندهم القاهرة — واجبته مبتسمة لقد نوّرت مصر حقاً ، إشارة مني الى ان ذلك اول يوم اضاءت فيه المدينة انوراها.

ذهبت في اليوم التالي الى جامعة القاهرة لتقديم اوراق القبول واكمال المعاملة. وقد تم كل شيء بيسر وسهولة وسرعة لم اكن اتوقعها. كان الدكتور فريد عميد كلية الآداب قد سبق له ودرّس خمس سنوات في دار المعلمين في بغداد وتركت تلك الأعوام انطباعات حلوة لطيفة في نفسه ،وقد اخبرني هو بذلك وبأنه يكّن الود والحب للعراقيين ويطيب له ان يقدم يد المساعدة لهم. ووجدت منه عناية ولطفاً طيلة مدة وجودي في الجامعة وكان يقوم بتدريسنا موضوع جغرافية انكلترا باللغة الانكليزية في الصف الأول.

لم أشعر في الجامعة ، على عكس ما توقعت ، ان البلاد خارجة لتوها من هزة العدوان الثلاثي (انكلترا ، فرنسا ، إسرائيل) التي تركت في نفوسنا صدىً عميقاً من الاستياء واثارت فينا حماسة وطنية لا توصف. كنت اظن ان حديث الطلبة سيدور حوله ويستقطب اهتمامهم وإذا الشيء الوحيد الذي خلّفه في نفوسهم هو تاخرهم عن الدراسة بسببه. وقد كانوا مشغولين عنه وعن احداثه مقبلين بجد وحرص على الدراسة والقراءة وحضور المحاضرات والتحضير لها. كان الطلبة العرب وحدهم هم المعنيين بالحديث عن العدوان والسياسة. واتذكر حدثاً مهماً آخر لفت نظري بأن الطلبة لم يحفلوا به وظلّوا يتابعون المحاضرات كان شيئاً لم يجرِ في الجامعة. فقد افتتح مؤتمر دول عدم الانحياز في القاعة الكبرى في جامعة القاهرة وحضره عبدالناصر واركان الدولة والهيئات الحكومية والشخصيات الدولية. وكانت حركة عدم الانحياز في أوج عنفوانها بعد نيل كثير من دول العالم الثالث استقلالها وانعقاد مؤتمرها الأول في باندونغ ، ولذلك كان للمؤتمر وزنه الثقيل وصداه التاريخي العميق في الحياة السياسية. وكانت حركة وضجة غير اعتياديتين تشهدهما قاعة الجامعة الكبرى ويرّتد صداهما الى قاعات المحاضرات ولكن جرت الدراسة بشكلها الاعتيادي ولم يغادر مقاعد الدراسة ويحضر المؤتمر سوى بعض الطلبة العرب وكنت من ضمنهم ، إذ وجدت فيها فرصة قلما تتاح للمرء فكيف يمكنني ان افوّتها. وبقيت هذه اللا مبالاة بالأحداث السياسية موضع استغرابي حتى قامت ثورة ١٤ تموز. كان شهر تموز فترة عطلة طبعاً ولكن حماسة الناس للثورة كانت تثير دهشتي ايضاً فقد اخذوا يوزعون « الشربات » تعبيراً عن فرحتهم وسرورهم ويغادرون محلات عملهم ويتجمهرون في الأماكن التي يوجد فيها راديو لسماع آخر نشرة انباء وكانوا يبدون القلق بسبب عدم القاء القبض على نوري السعيد وهروبه في اليوم الأول ، وكانت موضع اهتمامهم كما لو انها تمس حياتهم الخاصة.

سرعان ما غمرتني الجامعة في جوها العلمي وحياتها الثقافية الغنية. فكنت أسرع الى المكتبة صباحاً لحجز كتاب توجد منه نسخة أو نسختان ولا يعطى للاستعارة الخارجية ولا يستطيع الظفر بقراءته إلّا مَنْ يبكر الى المكتبة ويحجزه باسمه ويعود الى قراءته بعد انتهاء ساعات المحاضرات ، لأن الاعتماد على المصادر الخارجية هي أساس الامتحان. لم يكن الذهاب الى المحاضرات واجباً على الطلبة فلا يسجل غياب ولا حضور. ان قاعات الدراسة مشرعة ابوابها لِمَنْ يشاء التردد عليها عن رغبة وطواعية ، ولا شان لها بِمَنْ يعزف عنها أو يتماهل في الاختلاف إليها ، فلا حساب ولا عقاب للطالب الخامل فهو الذي يعاقب نفسه بنفسه ويخسر بدلاً من أن ينتفع وتفوته معارف لا قبل له بتحصيلها لأن المناهج مشرعة ابوابها ايضاً ، لا تحدها حدود كتاب

واحد ولا محاضرات استاذ واحد ، واساسها المعرفة الواسعة الشاملة التي تتطلب المطالعة والتفكير والادراك. ولابد للطالب من الغوص في بطون الكتب والتعرف على آراء الأساتذة ومعلوماتهم الوافرة كي يؤدي الامتحان. اما العوم على السطح فلن يجدي عنه فتيلاً ولن يوصله الى غايته وسيظل قعيد مكانه ، معللاً نفسه بما يطيب له من الاسباب والظروف تبريراً لاخفاقه ، او قد يظل على هامش المعرفة مزوداً عقله بالحد الأدنى منها الذي يسعفه في اجتياز الامتحان. غير ان الصعوبة كانت تواجه الجديين من الطلبة ، الذين يريدون الاغتراف من ينابيع المعرفة ما وسعهم الى ذلك سبيلا. تتطلع الى جدول المحاضرات وتتملكك الحيرة : الى محاضرة اي استاذ تذهب ، فهذا وذاك محاضراتهما قيّمة ولكنها تلقى في نفس الساعة ، وعليك ان تسرع الى محاضرة فلان قبل خمس او عشر دقائق لتجد لنفسك مقعداً تجلس فيه وإلاّ قضيت الوقت واقفاً إن لم يحجز لك زملاؤك مكاناً ، وعصراً تلقى محاضرات لطلبة الدراسات العليا من اساتذة جهابذة ولابد من الاختلاف الى بعضها ، وثمة أُطروحات قيّمة تناقش ، تسجلها الاذاعة احياناً لأهميتها ، ولا محيد من الاستماع ولو الى قسمٍ منها والإفادة منها. ولا محيص لك إذا أردت الاحاطة بجزء من ذلك ومتابعة دراستك اليومية المطلوبة منك ، ان تقنن وقتك وتفيد منه افادة قصوى فلا مجال لاضاعته في الثرثرة والتواني والأحاديث اللا مجدية وإلاّ اضعت فرصاً سانحة لن تواتيك فيما بعد. ولابد من الاختيار هنا كذلك ، لأنك لن تفلح بالاحاطة بكل ما تتوق إليه نفسك وما يصبو إليه فكرك. ولكن اضطرارك للاختيار لن يكون مثبطاً لعزيمتك ، بل محفزاً لطاقتك الكامنة لتبرز وتظهر بكل امكاناتها ولتهبك تلك المتعة الفكرية والراح النفسية وذلك الشعور العميق بانسانيتك وبانك لست مجرد كائن حيّ يدب على الأرض يأكل ويشرب وينام ويعمل وإنما له عالمه الروحي الذي يريد الارتواء ويطلب الزاد ويروم ارضاء حاجته ايضاً.

كنت أحضر دروسنا في القسم الانكليزي صباحاً وكان الأساتذة كلهم من المصريين بعد ان انسحب الأساتذة الانكليز من الجامعة اثر تاميم قناة السويس ، ولكن ذلك لم يؤدِ الى هبوط المستوى العلمي وكان يراس القسم الدكتور المعروف رشاد رشدي ويدرسنا مادة الشعر وكان الأساتذة ضليعين في اختصاصاتهم سواء في اللغة أو الأدب وعلى اطلاع باحدث الكتب الصادرة في الخارج عن مواضيعهم اما مادة اللغة العربية فتولى اهمية خصوصية فكانت الدكتورة سهير القلماوي تلقي لنا المحاضرات عن الأدب العربي. اما عصراً فكنت احضر مناقشات شهادات الدكتوراه والماجستير والمحاضرات التي يلقيها طه حسين في القسم العربي. كان يلقي بعضها في قاعة مدرجة واسعة وبعضها الآخر في حجرة لصفٍ اعتيادي تقتصر عادة على حضور طلبة الماجستير والدكتوراه. غير ان الحضور لم يقتصر على طلبة الدراسات العليا وإنما يحضرها عدد من اساتذة القسم العربي كسهير القلماوي والخشاب وشوقي ضيف اضافة الى بعض محبي الأدب ، وقاعات المحاضرات كما ذكرت سابقاً مفتوحة ابوابها لِمَنْ يشاء. غير ان قاعة الدكتور طه حسين تختلف عن بقية صفوف الدراسة بجو من الاجلال والمهابة يحيط به الحاضرون وجوده عفوياً فيشعر المرء فعلاً انه داخل حرم له قدسيته حيث يسود صمت مطبق ولا ترى سوى آذاناً مصغية وانفاساً مكتومة وعيوناً منتبهة يقظة ووجوه الحاضرين شاخصة باهتمام الى المحاضر الجالس قبالتها بجسمه النحيل ونظارتيه السوداوين ويديه المشبوكة اصابعهما ببعضهما بعضاً في قبضة واحدة متوترة وهو يلقي محاضرته وكانه يتلو صفحات من كتبه ولا يتصور المرء انه يرتجل بهذا التدفق واليسر والتلقائية لو لم يره ماثلاً امامه والمستمعون منشدّون إليه ، يصغون بتفكير وتمعن في كل ما يقوله . ورغم هالة التعظيم التي يُحاط بها فانك لا تشعر بوجود حاجز بينك وبينه ، فنفسه قريبة إليك قرب الهواء والماء منك ، تبث الدفء فيك كنهارٍ يشع نوراً وحرارة. أسلوبه ينساب متسلسلاً كالجدول الجاري ، نبرة صوته هادئة عذبة الجرس يعلّق بها السمع عن طوعٍ واعجاب. لعل هذا الابتعاد عن التعقيد والغموض هو الذي يدنيك منك ويمحو المسافات التي اقامها خيالك بينك وبينه

وإذا اسلوبه اشبه بعصا موسى السحرية يمحو بلمح البصر تلك المسافات ولا تشعر إلّا انك تجلس قبالة إنسان يملأ منك السمع ويمتع الفكر.

يبدو احياناً وكانه يحدثك عن امورٍ بديهية لها طبيعة الأشياء المألوفة غير انه يكشف لك عن شيءٍ جديدٍ فيها ،شيء لم يخطر لك ببال وتظما له نفسك فتجد فيه نكهة لم تتذوقها من قبل واموراً كنت غافلاً عنها وضوحاً وبساطة قصر عنها تفكيرك وتظل الى جنبه مصغياً مستمتعاً بذلك التجديد في فكره وحديثه.

كنت اداوم على الحضور وذات يوم وصلت متاخرة بضع دقائق عن محاضرته لطلبة الدراسات العليا ووقفت مترددة امام الباب الموصود ، هل ادخل أَم أعود أدراجي ؟ وعزّ عليَّ أن أرجع واحرم نفسي من الاستماع إليه. لا يجد المرء غضاضة في دخول المحاضرات إذا تاخر عن ميعادها لدى الأساتذة الآخرين فهو شيء مالوف بل بوسعك الانصراف إذا لم ترق لك. اما في محاضرة طه حسين فالأمر يختلف كل الاختلاف ، انه ينبو عن الذوق السليم واللياقة. غير انني رغم معرفتي بها قررت أن لا اتخلف عن سماعه ، ففتحت الباب بهدوء ودخلت وسرت دون ان احدث صوتاً تقريباً ولكن الألحاظ اشرابت إليَّ وحدجتني بنظرة يشوبها الاستياء والامتعاظ واشعرتني انني اتيت عملاً غير مستساغ فكان دخولي اشبه باقتحام مكان لا يجوز اقتحامه فتملكني الخجل وتركز كل همي في ان اصل الى مقعدٍ فارغ اشغله لاتوارى عن اعين النظارة. واجتزت الغرفة حتى آخرها حيث توجد بعض الكراسي الخالية وجلست وانا ما زلت اشعر بوخز تلك النظرات التي سددت إليَّ. وما هي إلّا دقائق معدودة حتى نسيت كل هذا واندمجت في حديثه العذب. غير انني لم انسَ حادثة دخولي المتاخر تلك حتى الآن وقد احسست بانها عمل أخرق بعد إقدامي عليه مباشرة.

لم تكن الأجواء الفكرية في القاهرة وقفاً على الكتب والمحاضرات ، بل كانت لها امتداداتها الرحبة ما دامت الحياة الثقافية في القاهرة متشعبة واسعة غنية وتختلط فيها المعرفة بالترويح عن النفس والتسلية الممتعة للعقل والقلب. وذات ليلة كانت دار الاوبرا تستضيف فرقة رقص اسبانية. فقرر نفر من الطلاب والطالبات العراقيين ، وانا معهم ، أن نذهب إليها. وقداتى الحريق على دار الاوبرا قبل عشر سنوات تقريباً والتي تمّ تشييدها على الطراز الكلاسيكي قبل ما ينيف على مائة عام في احدى المناسبات المهمة للدولة ، ان سقفها وجدرانها ومعمارها نموذج لذلك الفن وتعتبر من دور الاوبرا الشهيرة في العالم. لما انتهى الشطر الأول من الحفلة فُتحت الأنوار لفترة الاستراحة. وما أن جالت عيوننا في الحاضرين حتى ألفينا طه حسين وزوجه جالسين في إحدى المقصورات. وخطر ببال بعضنا ان نذهب إليه ونتحدث معه وتردد قسم منا حيث كان يشعر بالارتباك والخجل من اقحام انفسنا عليه ، غير ان واحداً مناوكان اكثرنا جراة ، حسم الأمر بلا أخذ ورد واصطحبنا إليه بثبات وبادر في الكلام معه فاخبره باننا طلبة من العراق وعبّر له عن اعجابنا بادبه وشخصه واننا لم نستطع ان نمنع انفسنا من القاء التحية عليه والتحدث معه بضع كلمات حين وقعت ابصارنا عليه. لاح السرور على محيّاه وقال انني مبتهج بهذه المبادرة الطيبة من جانبكم وقد استشفيت فيها الروح العراقية التي تجل الأدب والأدباء وتعرف قدرهم. وطلبنا منه أن ناخذ معه بعض الصور فلبّى طلبنا ثم انصرفنا لشأننا. شعرنا بالفرح لتلك الفرصة السانحة واخذنا نتكلم ونعلّق بروح الطلبة الجذلة الصاخبة يقاطع بعضنا بعضاً في الحديث وكانت نفوسنا لا تخلو من شيء من العجب لأن أحداً غيرنا لم يقبل على تحيته وكيف يحضر حفلة لفرقة رقص وهو لا يرى شيئاً. ولكن اي عجب في ذلك ؟ اليست الموسيقى مصاحبة للرقص ، اليس في سماعها متعة للسمع والقلب ، ألم يعتد على الذهاب الى المسارح في فرنسا ؟ بلى ، بلى ، انه لكذلك ، فمتطلباته الروحية وذوقه السليم يمليان عليه ان يستمتع بنتاج الفن ما وجد الى ذلك سبيلا.

مضت السنون وانطوت صورة طه حسين الشخصية في ناظري غير انها بقيت ماثلة في ثنايا ذهني ، تطلّ عليَّ كلما جلست مع كتاب من كتبه

استعيد قراءته مجدداً بعد ان طوى الزمن محتواها من ذاكرتي أو كاد. واجد فيها المتعة الفكرية نفسها التي وجدتها عندما كنت أقرأها او اسمع شتاتاً منها. وهو يتلوها على الحاضرين أو حين يأخذ بيد القارىء والأديب برفق ولين ليحبب إليهما الأدب العربي القديم بعد أن الغى نفورهما منه وضيقهما به ويبسط لهما في « حديث الأربعاء » قصائد الشعراء وما يقصدون إليه من معنى وما تنطوي عليه من صور رائعة ويشرح لهما ما كان مستغلقاً عصي الفهم عليهما فيزول الغموض والابهام ويتجلى كل شيء بحلته الجميلة. وإذا كان رفيقاً بنا ليناً معنا عندما تقتضي الأمور ذلك فهو صارم معنا شديد علينا عندما يرى اننا نضل سواء السبيل فيخيل إلينا ان الكتابة شيء سهل هين فنسمعه يخاطبنا في « خصام ونقد » انه يريد « للأديب أن يكون عصياً أبياً لا يكتب لينشر في الصحف بل ينشر في الصحف لأنه كتب... ومعنى هذا كله اني اريد للأدب ان يكون قبل كل شيء وعلى رغم كل شيء مقاومة بادق ما لهذه الكلمة من معنى ، مقاومة للنفس التي تكره الجهد وتضيق بالعناء وتنوء بالمشقات...» نعم ، الأدب مقاومة ، مقاومة في مختلف مضارب الحياة ابتداءً من أعمق أعماق النفس وامتداداً الى دنيا الله الواسعة التي نذّب ونتحرك على رقعة صغيرة منها. ويذكرني قوله هذا بمقالات « حديث الاثنين » لسانت بيف التي كان ينشر مقالاً منها كل يوم اثنين ويستعير لكتابته من المكتبة الوطنية في باريس اكثر من خمسة وعشرين كتاباً في الأسبوع ! لربما اراد ان يذكرنا بشيء من هذا القبيل في حياتنا الأدبية.

لا اريد ان استطرد في الحديث عن الغزارة التي تزخر بها كتب طه لأنني سأجد نفسي سائرة في سبيل لن أدرك له نهاية وما خطر لي على بال في ان أمضي في شعابه. ولكن صيحة طه حسين « ... يا ناس ، ارحمونا وارحموا انفسكم يرحمكم الله. انني في آخر ايامي ، أودعكم بكثير من الألم وقليل من الأمل » تعود ترن في اذني والتي اطلقها حين سأله غالي شكري عن كتابه « على هامش السيرة » وانه من جملة ما قيل عنه انه « تحوّل بهذا الكتاب من النقد الأدبي الى الأساطير » واتذكر العديد مما جعله يحس بالمرارة وهو يرى بعد ان أصبح طاعناً في السن الشروخ والتصدعات في كل ما بناه وما بذل حشاشة نفسه له ، فها هو يتحدث بألم عن الجامعة التي أسهم في اقامتها على اساس رصين : « الجامعة كانت في زماننا محراباً للفكر ، كانت قدس أقداس الحرية ، اسمعُ الآن انها تحولت الى شيء شبيه بالمدارس الثانوية او المدارس المهنية المتوسطة ، دعنا من هذا الموضوع ، ساعدهم الله . » واستغرق في التأمل والتفكير في كل ما يعاني منه وما يوجع شيخوخته وما وهبه لنا من عطاء غني ثرّ واردد « ماذا بقي من طه حسين » في إدراكي وفكري ومشاعري ؟ واسمع رجع الصدى من بقاع تفصلني عنها بيد وبيد ومن زمان احتواه التاريخ في قرارة لجته، ومع ذلك فقد جاء الصدى جلياً بيّناً ليقول لي بوضوح وصراحة : لقد بقي الكثير الكثير ولكن عليك ان تعودي الى الينابيع الأولى وتنتهلي منها كما انتهلت بالأمس ، فلا غنى لك ولا لغيرك عنها وما عرفت الارتواء منها في يوم من الأيام ولعلك لن تعرفيه.

قصة قصيرة

الأقاصي

جهاد مجيد

وحدك في البيت الكبير ، محاطٌ بالظلام ، والوحشةِ ، وغابة النخيل. ارسلتها والطفل ، صباح هذا اليوم ، في سيارة القرية الوحيدة التي تذهب الى المدينة كل صباح.. فزرتَ مرعوباً ، فاحاطتك الظلمة وسعةُ البيت ولم تكن يوماً تتصوره بهذه السعة. وهذه الوحشة ، التي تطوف ذراتُها في فضاءاته الشاسعة وكانها تنبع سراً من ثقوب مخباة في ادَمِ الجدران. محاصرٌ بالظلام والغابة والنهر ونباح الكلاب في القرية يشعرك ببعد بيوتها عنك ، مقصي هذا البيت المسكون بالفراغ وبك فلا جيران حولك ، سوى بناية دائرتك الكبيرة المسكونة هي الأخرى بالفراغ والاحتمالات المقلقة الكثيرة ، وبيت احمد الخليف ، الذي يتوسط المسافة بين بيتك والقرية ، البيت العتيد ، المليء بالأيامى والملل والدجاج البيوض وفضلات الماشية..

لا تنبح الكلاب ليلاً إلّا لوجود طارقين او مارقين او سارقين ، او متسللين الى اقنان الدجاج. او حظائر البهائم او المخادع الباردة... او لمداهمة حيوانات ضارية ، خنازير او ذئابٍ او ضباع ، وهي مبثوثة بين النهر وغابة النخل الكثيف. او وراء السدة الترابية التي تلف القرية بغلظة ، بيوتها وزرعها وناسها ، ودكانها الوحيد ، كطوق يخنقها ليزهق روحها عنوةً، مبثوثةً بين بيتك والغابة والخلاء الشاسع والنهر المستكين لعومها فيه ليل نهار.

.... محاصرٌ انت بالظلام والنخل والماء والحيوانات الضارية المخوّضةِ في النهر ، او المهرولة خلف السدة الترابية... مذ استيقظت ، او بالأحرى مُذ فززت مرعوباً من نومك ، تحس ألماً حاداً في قلبك ، كان قبضةٌ من حديد تعصره قوياً لتوقف نبضه ، تقلّبت في فراشك ، رفعتَ راسك عن الوسادة قليلاً ونكثته في الفراغ المظلم وكانك تحاول افراغه مما يدور فيه ، مُردّداً بلا شعور منك... فظيع.. فظيع.. وترسل بصرك عبر ظلام الغرفة ، عبر ذراته المتراقصة كاشباح خفية في المسافة بين سريرك والباب نصف المفتوح. تحس بلزوجة الظلمة تملأ اقسامَ البيت التي تبدّتْ اوسع مما هي عليه في حقيقة الأمر... المراة تصرخ وتصرخ ، سحبا الرجل من الفراش الذي كانت تشاركه فيه ، وقاداه الى الخارج بعد ان طويا كلتا يديه خلف ظهره ، تبعتهم وهي تصرخ وتصرخ / ماذا تريدان منه ؟! وكان يصرخ / دعوني بحالي.. المراة تصرخ وبيدها طفل اخرج يديه من قماطهِ وضعته على الأرض ، واسرعت نحو الثلاثة وصراخها يعلو ، راحت تنفش شعرها باصابعها العشرة / يا اهل الرحم.. سيقتلانه.. يا اهل المروءة..

تناثر شعرها الى كل الجهات كاغصان شجرة كثيفة تعبث بها الريح ، ثم استطال ليتشابك مع اغصان الشجر الجرداء في الخلاء البعيد.. بُحَ صوتها وادمتْ خديها خرمشةً ، لطمت صدرها ، فتمزقت الثياب عنه ، بينما انحدرا به الى منخفض من الأرض قريب ،

وطرحاه عليه ، ووضع احدهما فوهة مسدسٍ عند صدغه../ ها يا كلب..

يعلو صراخ امراته ، وهي تتقافز حول الفسحة الخفيضة. لطمه احدهما في الوقت الذي كان يردد مذعوراً / لا تقتلاني..

برك شاهر المسدس عند رأسه ، كان يشبه جبارة او سبهان ، او شعلان الحسن ، صاح في اذنه وهو يكزّ على أسنانه / تتكلم علينا ؟!! تشتمنا ؟! ها.. خذ..

دوت الرصاصة في الخلاء المظلم فمال راس زوجها الى الجهة الأخرى ، وقد التوت رقبته التواءً حاداً ، وما زالت المراة تتقافز صارخةً في المسافة بين جثة زوجها ووليدها المنكفيء على وجهه باكياً بدموع ساحت فاغرقت الأرض التي ملأ ترابها ثغره المفغور.. فززت مرعوباً ، وانت تصرخ : يا اهل المروءة.. فظيع فظيع.. وكان قلبك يؤلمك بشدة ، كان قبضةً فولاذية تهصره ، او كان الرصاصة اخترقته في صميمه ، او ان قفزات المراة وصراخها وصراخ وليدها اقتلعته من بين اضلاعك ، وهزته عنيفاً لَـوّحت به في مهب الريح جهة الشجر الأجرد ، ثم رمته على الأرض لتسحقه بقدميها سحقاتٍ قوية.. احسستَ جفاف بلعومك وملوحته ، وانسداد منخريك وضيق صدرك ، ارسلتَ بصراً الى الممشى عبر باب الغرفة نصف المفتوح ، فرايتَ كل شيء موحشاً وقاسياً وغريباً. وملامح البيت ليست كما هي ، فادركتَ حصارك بالظلمة ، وغابة النخل ، والخنازير والأوغاد.. وانك مقصيّ عن الأمان الى كف الأهوال وكنف الأنذال...

قالت / اذهبْ الى اهلي ، فالطفل مريض والاطباء هناك ، قلت / في البلدة القريبة اطباء ، قالت / ليسوا اختصاصيين ، ولا خبرة لهم ولا ينفعون في شيء وفي بيت اهلي ستناوبني امي في السهر عليه... يوم امسِ ، سهرت انتَ معه ، لم تحس بما تحسه الآن ، لا شيء مما يغزو ذهنك ويفترس اعماقك هذه اللحظة... الوحشة والنهر والخنازير ، والأوغاد .... ظللتَ يقظاً آناء الليل تتلمس الصغير بين فترةٍ واخرى ، تتفحص حرارته ، امجرد وجودهما جوارك ينجيك من كل هذه الهواجس ؟!! لم يكن سوى طفلك جالساً !! كنت منشغلاً بمراقبته فقد تتصاعد فجاة حُماه فترميه هالكاً. هي أعلم بامراض طفلها واعلم بادوائه ، قاومت نعاسك ، تعبت عيناك ، وحتى لم تعد قادراً على مقاومة انغلاقهما ، لا تدري هل ايقظتها انتَ ام استيقظت تلقائياً لتحل محلك في مراقبة الطفل المحموم ؟!!

سكنت هذه القرية المليئة بالوجوه الجامدة ، والعيون الكامدة الحاقدة ، الوقحة الواخزة ، منذ اشهرٍ في هذا البيت المخصص لك ، كموظف وحيد في دائرة تنظم علاقات القرية المشوشة والغريبة ، بين الناس والأرض والماء والزرع من جهة ، وبين الناس والناس من جهة أخرى. وعليك ان تفعل كل شيء لهم جميعاً ، صغيرهم وكبيرهم ، صالحهم وطالحهم... استجرت بهذه القرية الجهمة عن المدينة واشتراطات علاقاتها القاسية ، علاقات الاهل والاقرباء والأصدقاء والجيران وغلاء الأسعار والوقوف في طوابير الأسواق والمحال التجارية وايجار البيت الباهض وصعوبة المواصلات ، آليتَ الاقصاء في هذا البيت المهمل الذي لم يمكث فيه قبلك احدٌ سوى شهور ثم يهجره لاعناً يوم ولادته. انت في العام الثاني لزواجك ، والعام الاول لأبوتك ، ولا حول لك ولا قوة تتحمل كل ما تتحمل من اجل ان تنهض بنفسك في طرق الحياة المتشعبة المتصعبة. في هذه القرية تتذرع بالبعد عن المدينة وتكتفي بما يتوفر فيها ومع كل ذلك فلا يزيد من راتبك ما يكفي لتسد به افواه دائنيك ؛ مضى على زواجك عام ونصف وما زلت مديناً لهذا وذاك... اوه... الم تحسب ذلك مراراً وتكراراً ، وكثرت قوائمك بالأرقام والأسماء والتواريخ ؛ انت محاصرٌ بالغربة والخنازير والدائنين ، ولا شيء غير ما مالوف في البيت كما تركته ومضت الى اهلها ، تزاول تسليةً حُرمت منها ، حيث احاديث النساء الشيقة بعد شاي العصر في مداخل الازقة او ابواب البيوت أو تحت طارمات فرشنها بالبسط والوسائد أو حشوات الاسفنج مربعة الشكل.. كل شيء في مكانه يغطس في الظلام ، تهجس اشكالها الكلية على الرغم من كثافة الظلمة التي تفترس الضياء المتذبذب من اعلى جدار الممشى بين الغرف والاقسام الاخرى.

« لإنهض فاوقد كل المصابيح » لم تقوَ ، حاولت مرةً اخرى « هل رُبطت الى السرير ؟!!» ممكن جداً. ولكن لماذا ؟ ماذا يريدون منك ؟!! « هناك اكثر من دافع » هناك جبارة وسبهان وشعلان الحسن ، قلت لها مراراً / لسنا في المدينة ، فلا تكثري الظهور في باب البيت ، هؤلاء قريون ، وثمة سفلة في كل مكان ، في هذه القرية والقرى المجاورة ، يقطعون المسافات الشاسعة بينها مشياً على الأقدام ، او ركوباً على دراجاتٍ هوائية ، لا شغل لهم ، إلّا تزجية الوقت واتيان اعملٍ سيئةٍ او مريبة ، قلت لها / هم جناةٌ وقساةٌ ، لم يروا امراة هكذا ؟ عارية الزندين ، والعنق والركبتين... تُفكر بجدية في الأمر ، قد تتعرض لغزو مهينٍ في جنح الظلام... تحاول النهوض ، فلا تقوى ، انت مربوطٌ الى السرير ؟؟ تجمع كل قوتك ، وتنهض ، ما زال قلبك يؤلمك والملوحة في بلعومك لزجةً وصوت الأرملة يضج في راسك فاحسست بحاجة الى شربة ماءٍ بارد. اوقدت ضياء الغرفة ؛ ما اعتدت ان تفعل ذلك يوماً ؛ إذ يضجر عينيك ويسلبهما فرصة النوم ، تسمع نباح الكلاب ياتيك من بعيد ، واهياً وموصولاً ، اثمة شيء يحوم حول بيوت القرية ؟؟ او على سدتها الترابية ؟ لا بالطبع فالأوغاد لا يسلكون الطرق المعروفة ؛ وُجِدتْ الأرملة الجميلة ممزقة الجسد ووجدوا قربها كل ما يشير الى فعلتهم النكراء ، شاع الخبر في القرى ؛ الأرملة الجميلة الحزينة غُزيَتْ ليلاً ، واستُبيحت شر استباحة ثم مزقوها بالسكاكين ارباً. جَمعت الشرطة كل المشبوهين من سفلة القرية واوغادها ، استُجوبوا ، وهُددوا وضُربوا وغُلّقوا ، ولم ينفع معهم شيء ، ظل الجناة مجهولين ، غير انك تصرُّ مع نفسك على انهم جبارة وزمرته الأربعة ، قلت لها / يا بنت الحلال اعتبري بذلك ، لسنا بحاجة الى مشاكل ، فكيف إذا كانت من هذا النوع ؟ فلا تخرجي راسك من فلقة الباب ، وهذا ما شرعت تفعله ، حتى انها اقلعت عن عادة الذهاب الى بيت احمد الخليف ، على الرغم من كونه مليئاً بالأيامى* ومغرياً باحاديث النسوة قبل الغروب ، وهو اقرب بيوت القرية الى بيتها ، والوحيد منها مبنيٌ بناءً حديثاً فصاحبه صاحب المال والزرع والمياه والأيامى(*). حين ارسلتها اليوم في سيارة القرية الوحيدة المكتظة بالأجساد الضامرة والبدينة المترهلة والتي تشعرك باختلال تناسقها فتراها شاذة الخُلق والخِلْقة ، كانت العيون تتوامض والشفاه تتلامظ ، وهي تلتقط هيئتها وتتسقط ما ينكشف منها ، كانت تلف نفسها بالعباءة الجديدة ، التي اشترتها خصيصاً للقرية ، فما اعتادت لبسها في مكان آخر ، احسست بنظراتهم تمسك بخصلة شعرها المنفلتة من تحت استدارة العباءة حول راسها وهي تنحني على طفلها ، وضبطت شفاههم تمص عن بعدٍ وجنتيها البارزتين من سواد العباءة ، وفاجات قلوبهم وهي تتفحص عضلتي ساعديها ، وملقهم تتلقف الزغب الأشقر الناعم على بشرتهما... اجلستها لصق النافذة ، قرب فتاة قروية تجاور أُمها العجوز ، فضمنت عدم المحادثة في الطريق درءً لاثارة فضول العيون الشهوانية والقلوب العدوانية. فهذه الفتاة ، علناً ، ستصمت صمت الحجر ، اما في السر فالله اعلم ... اراحك انك لم ترَ جبارة او احد زمرته في السيارة او قربها ، حتى انطلاقها وهي تجرجر عجلاتها تحت ثقل الأقفاص والاكياس والصُرر. تعرفُ بكل ما في القرية قبل سكناك فيها ، غير انك جئتها لائذاً في هذا البيت الأجوف ، مرصوداً بكل شيء ومحاصراً بكل شيء ، بالظلمة والوحشة والخنازير والسفلة ، بعيون الشبق الفاجرة ، والشفاه المتلمظة الداعرة.. وبالضمائر الماكرة.. غير انك استجرت بها من رمضاء المدن ، من طوابير الأسواق ، والعلاقات المرهقة ، وغلاء الايجار ، والمظاهر المغرية ، والأبدان العارية ، في الشوارع والحانات ودور السينما والمخازن الكبيرة.. واجور المواصلات التي تستنفذ نصف الراتب في الرواح والمجيء من البيت الى دائرتك التي تنظم العلاقات المشوشة بين الناس والناس ، والناس والزرع والماء والأرض... أُعفيتَ من شيء لا تستطيع ان تنظمه ، ولا يقتنع احد بامكانية حصوله هو علاقة الناس بالسماء.. وعلاقة الناس بانفسهم. القيت نفسك هنا لائذاً بالبعد ، والفراغ ، والسكينة البليدة ، مكتفياً بما تقتني من انتاج النسوة

القرويات اللائي يبعن البيض والدجاج ومشتقات الحليب خلسةً عن ضرائرهن وحمواتهن وازواجهن ، ويصرّن اثمانها في فوطهن الخشنة عقداً تحت الزيق او في اماكن اكثر سريةً ، يشترين بها ملابس الشتاء في الصيف وملابس الصيف في الشتاء. او فوط الصوف او البريسم والحنّاء الهندية ؛ زاعمات إنّ ذلك من هبات اهلهنّ يتباهين به كلاً ازاء الأخرى ، وازاء الزوج واهله ، بسخاء الأهل وثرائهم وكلهن يعلمن علم اليقين ، حقيقة الأمر ، إلّا الغبيات منهنّ اللائي يكنّ مطية في الليل لصولة الفحولة وفي النهار لمكر الضرائر ، قالت / الا يخجلن وهن يتنافسن على رجلٍ واحد للنوم معه ؟ قلت مازحاً / هنيئاً له ، قالت فزعة /

اتحبُ ان تفعلها ؟ وقلت مازحاً ايضاً / اعوذ بالله اما يكفي عذاب امراة واحدة ؟؟. قالت / في الغروب يلبسن اجمل ثيابهن ، ويتعطرن بالسعد والمحلب ويتسوكن ويُبخّرنَ الغرف والمداخل بانتظار رجل الليل.. تذكرت عطور القرويات فاشمأزّت ، لكنك قلت / ورجل الليل يريد الأجمل والأصغر و.. قاطعتك / لا ، لا مجال للاختيار ، هناك جدول ثابت لكل منهن يومها ، هذا ما تفعله نساء احمد الخليف... خزي...

إنه لخزي حقاً، ان تكون اثنتان او ثلاث او اربع بانتظار رجل ليل واحد ، بانتظار فحل واحد ، ومَنْ يدري انه فحل حقاً ؟؟ فلقد رايت فيما رايت ، اكثر من مرة ، اكثر من واحدة تتسرب الى الزرع او الى النهر ، خلسةً ، في اثر فحل غير فحلها ، ورايت رجالاً ينسربون ، خلسةً ، الى مخادع سريةٍ منيعةٍ على ان تطا عتبتها قدمُ اقرب الأقرباء ، ورايت فيما رايت ، اكثر من مرة ، اكثر من واحدة ، غمزتك ، او اوماتْ اليك ، او غَنَتْكَ بوضوحٍ سافر ، وحاجبٍ ماكر.. غير انك رجل هارب من طوابير الأسواق وصعوبة المواصلات وارهاق الأقرباء والغرباء ، ولك من الدائنين ما يكفي لغمك وهمك ، ولا حول لك ولا قوة ، وها انت وحيدٌ في وحشة قاتلة يتربص بك كل شيء داخل البيت وخارجه ، وهذا هو بيتك غريبٌ عنك وثقيلٌ عليك ، فكيف الخلاء القفر خارج سوره ؟؟!

وكيف غابة النخل ؟؟ اترفع الستارة لتتطلع الى القرية الهاجعة ، سينهض بينك وبينها بيت احمد الخليف المليء بالأيامىٰ من اعمارٍ مختلفة واشكال وحجوم مختلفة ، قبراتٌ وحماماتٌ وغزلانٌ وعجائزُ كالغربان لم يشبعن من فحولة رجل الليل المسن الأدرد رغم انقضاء دهر على معاشرته لهن ، فسرعان ما يتركهن الى الأحلى والأفتى والاغلى فلا يأمُّ غرفهن إلّا خاوياً بعد تذكير وعراك يتحملن جراءه الاهانة والضرب المبرح والحرمان والظما الذي لا ينتهي إلّا في احضان جبارة أو سبهان او شعلان الحسن ، وبقية الزمرة السافلة المتربصة بما محشور بين الفخذ والفخذ ، جوابي البيوت والطرق والقرى ، ملتقطي مفاتن النساء من ادق الثقوب ، كما يلتقط المغناطيس برادةَ الحديد ،

يتقربون اليهن بشتى الذرائع ، برقة الابتسام وحلو الكلام الذي يتحول الى همس ثم لمس ، فمداعبةٍ فملاعبةٍ تتحولان الى سحب مكشوف ؛ انك تخشى على سليمة ابنة احمد الخليف الكاعب الريا وهي محاطة بمظاهر التزين والاثارة ، وباحابيل الدعارة..

رفعت ستارة النافذة ، الظلام مطبقٌ على كل شيء ، لم ترَ اثراً لشيء ، ما الذي يستنبح الكلاب ؟ نباحها يتناثر في الخلاء الواسع ، القرية هياكل راكدة ملفعة بالظلام ، تحس بحركة بين الزرع الكثيف ، حفيف اقدام لانسان او لحيوان ، مِنْ اين ؟ والى اين !! حدقت في الظلام ، ادركت انك ستُرى ولا ترى ؛ فالضياء خلفك يملأ البيت ، اسدلت الستارة لكيلا يسهل اقتناصك ، انت لا تملك سلاحاً ، هنا كلهم يملكون اسلحة فتاكة توارثوها اباً عن جد ، انت الوحيد الذي لا يملك سلاحاً ولم تفكر يوماً ما وحتى لو فكرت فمن اين تاتي بالسلاح ؟... في يوم عرسك جاء ابوك ودفع امام صدرك وبكلتا يديه ، خنجراً مغمداً ، سله قليلاً وكانه يعرضه امامك ، ثم قال لك / خذه.. قلت / ماذا افعل به ؟! قال لك وعيناه مليئتان بالغرابة والاستنكار / لكي لا تعصاك عروسك ، خذه..قلت يا ابي سآخذ عروسي الى مكان سياحي نقضي اسبوعاً او اسبوعين او شهراً نعيش اياماً حلوةً ننسجها ذكريات نحفظها لسنين قادمة.. لستُ محتاجاً

الى خنجرك.. اشاح بوجهه وغادرك زاماً شفتيه باستياء كبير..

مضت شهورٌ على مكوثك في القرية ، في البيت الذي هجره كل من سكنه قبلك وتوسل بكل الأسباب والوسائل لينتقل الى ايما مكان بعيداً عن هذه القرية التي ترى ناسها على الدوام مسلحين بالخناجر والمسدسات والبنادق ، وكلٌ يتكلم عن تاريخ سلاحه العريق ، وانت لا تملك سوى سكين المطبخ ، فهل تستطيع دفع الأذى المحدق بك ؟! الحركة خارج السور لا ريب فيها ومن حسن حظك ان فززت من نومك ، فربما أُخذت على حين غرة ، ولكن حتى ولو كنت يقظاً ، فما الذي تستطيع ان تفعله لو هاجمتك الخنازير او الذئاب او السفلة مدبرو المكائد ؟؟ ستفوضُ امرك الى رحمتهم وتخرُ ذليلاً تستعطفها... « لا تقتلاني... لا تقتلاني... يا اهل المروءة...». وكان شعرها اغصان شجرة تعبث بها الريح.. لِمَ كلُ هذه الهواجس ؟! مضت اشهر وانت هنا ، اكنت تحتمي بالمراة ؟! بالطفل !؟؟ بالطبع لا.. كنت تحميهما ويحميانك ، تخلق معم الإلفة والاطمئنان والدفء أوسع من كل هذا الفراغ ، وكل هذه الوحشة التي تنبع ذراتها من ثقوب الجدران الخفية ، او تدخل النوافذ عبر زجاجها الذي يتراكم خلفه الظلام ، الحركة في الخارج قوية ومحسوسة ، وانت وحيد في دار كبيرة ، اعزل ، وكل ما فيها يكشر بوجهك هازئاً ، قلت ما العمل ؟؟ اتبقى تنتظر الخطوة التالية والسابقة للانقضاض عليك وحيداً واعزل محاطاً ومحاصراً بغابة النخل الكثيفة والنهر والسدة الترابية والخنازير وجدران تنفث الوحشة من ثقوب مخباة في ثناياها ، التمعت صورة الطبر في ذهنك ، نعم لديك في المطبخ طبرٌ بعرض الكف ، وقبضته بطول الذراع ، هرعت إليه ، حررته من المسامير التي يستند اليها معلقاً على الحائط ، مسكته بكلتا يديك ، واقفاً وراء الباب المفضي الى الخارج من هنا يفد الخطر ، هراء... ربما من الشبابيك او الباب الخلفي او السطح ، جلست على اقرب اريكةٍ الى الباب الخارجي ممسكاً بالطبر بقوة ، فمضى وقت لست تدري إن كان قصيراً ام طويلاً ، غير ان يديك اتعبهما ثقل الطبر المستنفر فوضعته جانباً ، ونهضت الى الباب محركاً مقبضه بهدوء لتتاكد من احكام اغلاقه ، ثم عدت تمسك بالطبر المسكة الأولى نفسها ، ايّاً كان ساطبره طبرةً قوية على راسه... طاق... رايت الطبر يصعد ويهبط ، ورأيت جبارة او سبهان او شعلان الحسن ، ولكن إذا كانوا اكثر من واحد ، خنزيرين او ذئبين ، وربما خنازير او ذئاب او سفلة. عليك ان تعمل ما في وسعك والباقي متروك للصدف فعسى ان تكون رحيمة... احسست بطبطبة قريبة من سور الدار ، او النافذة ، تنصت جيداً ، اهو الأمركذلك ؟؟ قفزةٌ على السور ، ام خبطةٌ على النافذة ؟!! حبست انفاسك ، وارهفت السمع ، غرقت في عمق ساكن ، سكنت حركة احشائك او اسكنتها ، فخلا راسك من اي صدى لأية فكرة او اية صورة ، احقاً ثمة طبطبة وخبط ؟!! انتظرت والهنيهات تنكسبُ بطيئة كنضح الجرار العتيقة ، اتصرخ وتمزق كل السكون، كل الترقب، كل الانتظار القلق ، عاد وجع قلبك ، يهصره ، تذكرت المراة وصيحاتها المبحوحة ، ماذا تريدان منه ؟ وشعرها يستطيل ليتشابك واغصان الشجر الأجرد ، في طرف الخلاء المترامي ، سحبت نفساً لعله يخفف وقدة جوفك لم تعد تقوى على حبس انفاسك اكثر مما فعلت ، واوشكت ان تعود الى وضعك قبل سماع الطبطبة او الخبطة ، او تَوهُمِها.... آ...آ خبطةٌ اخرى لا لبس فيها ، اترفع الستارة ؟ لا.. سيكشفك الضوء للخنازير اللابدة حول بيتك او داخل سورة متسترة بعباءة الليل ، قمت بمهل ، محاولاً كبت خفق نعليك على البلاط ، تنضغط لدانة الاسفنج بين كعبيك والأرض اللامعة في الضوء ؛ بتؤدة.. تنتقل

على الكعبين والاسفنج ينضغط ، لكنك تكاد تسقط الى الخلف ، ترفع بكلتا يديك الطبر امام صدرك ، ترددت في ضغط زر المصباح ، « سيعرفون ان في الدار احداً مستيقظاً » ليكن ، الا يعرفون ان في البيت ساكنين ؟ وإلّا لماذا جاءوا ؟ ضغطت الزر فتوارت أشياء البيت في كثافة الظلمة ، دنوت من الستارة ترفعها وتنظر الى الخارج ، تقدمت منها ، كابتاً اية نامة قد تصدر

عن حركتك ، يتسرب نورٌ فاتر عبر الجزء المزاح من الستارة ، « لعله القمر تسلق الأشجار فقابل النافذة ». إذن ستُرى ، ستكون اوضحَ مما تصورت ، ابتعدت قليلاً عن النافذة ، وانت تحدق عبرها وعبر سور البيت الخارجي ، لمحت على مقربة منه بوزاً طويلاً وفي اعلاه عينان مستوفزتان تتلاصفان ، وعنقاً غادق اللون يشرئب نحو حافة السور ، اسدلت الستارة ، « أهو خنزير ؟ » لم تتبين هياته كاملة حال بينكما السور ، ربما كان آدمياً ، رفعت الستارة ، لم تره ، توارى ، ربما استدار الى جهة البيت الأخرى ، وماذا تفعل ؟؟ اسرعت تقطع الممشى ، نسيت حذرك وتكتمك على حركاتك ، ووصلت الى الباب الخلفي للممر. كان مزلاجه في موضعه ، الكلاب ما زالت تنبح ، ونباحها يقترب شيئاً فشيئاً ، تسمع لغطاً وحفيفاً وهفهفة ثياب خشنة ووقع اقدام ؛ انه هياج.. الأقدام تتسارع ، والصيحات تعلو ، واستفسارات متلهفة.. هل رايتموه... اين مضى ؟ ها لولادها.. انهم يتناخون !! ماذا في الأمر ، رفعت ستارة النافذة الجانبية فرايت مجموعة من القرويين يحملون الفوانيس والبنادق و« الجماغات » والبنادق منزوعة من الأكتاف تحملها الأيدي من اواسطها افقياً ، يتوجهون صوب بيتك ، ما الذي ينوون ؟؟! اصواتهم تختلط ببعضها والله رايناه ، ربما اختفى في البستان .. يكثر اللغط ، تتقاطع الكلمات الحادة مع الكلمات الواطئة ، الزجاج يحول دون التقاطها جيداً ، هل تخرج ؟؟ ولماذا ؟؟ انهم يبحثون عن شيء ما ، ربما عن الخنزير. لاتحب ان تورط نفسك معهم في شيء ، خطوات على الممشى المفضي من باب السور الى الداخل ، حفيف الثياب يتوضح ، ثم طرقة قوية على الباب.. حشرج صوتك وانت تصيح بوهن : مَنْ... في الجانب الآخر من الباب انطلقت الصيحة قوية... استاذ... استاذ... تعرف هذا الصوت ، انه صوت صكبان فراش الدائرة ، فتحت الباب ، كان هو الآخر يحمل بندقيته أفقياً ، تملّيتَهُ وسالت ماذا هناك ؟.

— خنزير في القرية.

كادت تُفلت من شفتيك عبارة « وماذا افعل له ؟ » لكنه سبقك فقال : جئت اطمئن عليك واخبرك ، فقد يكون حول بيتك..

قلت : ربما.. شكراً صكبان..

لم تخبره بانك رايت الخنزير ، لست متاكداً تماماً ، اكان خنزيراً ام آدمياً ؟ كما انك تحاشيت تجمهرهم المتوقع حولك واسئلتهم الملحة : اين رايته ؟ متى ؟ اين ذهب ؟ اسئلة ووو... تناولت مصباحاً يدوياً وخرجت وراءه من باب السور حيث مضى مسرعاً يلاحق الجمع الذي تفرق في كل الأنحاء. وما ان ابتعدوا وفتر لغطهم ، وغدا يصل واهناً من بعيد ، واستدرت لتدخل الدار ، سمعت طرطشة ماء خاطفة ، وهمسة طويلة.. اشْشْش.. أَضِئْتَ المكان بمصباحك اليدوي جهة الساقية الصغيرة المحاذية لحائط السور الجانبي ، فبان امامك في الساقية ، جبارة وسليمة ، يغوصان في مائها الخابط ، يحاولان الاحتجاب بالشجيرات الصغيرة على ضفتيها ، انكشفا في اللحظة التي مدّ كفه ليكمَّ فمها ، بينما كان يصوّب مسدسه بالكف الأخرى الى امام ، كان يضمها اليه وبوزه يتدلى من وراء ظهرها ، انه بوز الخنزير نفسه ، عيناه تتطايران شرراً ، اطفات المصباح اليدوي ودلفت الدار فاحكمتَ ارتجة ابوابه الخارجية والداخلية..

(*) الايامى : النسوة لا ازواج لهن واستخدامه هنا قصد به الدلالة المجازية.

◆ ◆

بشاشة الوحدة

قصائد لأوكتافيو باث

◆ ترجمة وتقديم : محمد عزيز الحسيني



تقـديم :

إذا كانت قصائد « قمر غابي » (ديوانه الأول) و « جذور الانسان » تنتمي الى مرحلة ١٩٣٧ المكسوة بهشاشة هيسبانوفية مفرطة ، فان نفس الفترة ستجعل اوكتافيو باث يلتقي في مدريد بشعراء كبار من امثال ميغيل ارنانديز ، رفائيل البرتي ، بابلو نيرودا ، سيرانو فاليخو... من ثم تبدأ رحلة التحولات التي يطبعها التوجه السياسي بحرارة اللغة.

في الولايات المتحدة الأمريكية ، يطلع باث على اشعار ييتس ويرتبط بعلاقات شخصية مع إزرا پاوند وروبرت فروست ، لكن العزاء يأتي من المنفى مثخناً بالعزلة فتجذبه « الحقول المغناطيسية » نحو متاهات بروتون وجورج شحادة و « دومانديارغ وميشو ، متنسماً كيمياء سان جون بيرس الغاوية..

في باريس ، تكون للفترة ما بين ١٩٤٦ ــ ١٩٥١ لذاذة التورط في تراجيديا الالتحام الذاتي واكتشاف الشعر الحق. ان « متاهة الوحدة » ، كتاب اوكتافيو باث حول التجربة المكسيكية ليس سوى تتويج لهذا الالتحام ، ولغربة ما فتئت تخصب نسغ الحواس الحي ، كما ان قصائد « نسر أم شمس ؟ » تعتبر إلحاحاً على هذا الارتقاء الداخلي الى حالات الخلق الشعري . فبعد هزيمة الحرب الأهلية الاسبانية التي زجت بباث في « انطوائية ، نازفة ، شرع التاريخ الخاص للشاعر في التشكّل من جديد : « إنسانية ، مجروحة ، لكن عميقة الى اليابان والهند ، ينشر باث واحداً من أعظم اعماله : « حجر الشمس » (ترجمه الى الفرنسية : بنجامان بيري).

تندلع القصيدة عند اوكتافيو باث مثلما الشارة الضوئية تعلو الأفق : رؤية تنهل من خصوبة المناخ المكسيكي الممزوج برطوبة البدايات الهندية ، واصالة تتحدر من رماد الحروب والخسارات الكبرى ، ومن خيبة علقت بالقلب لتلون المخيلة بسوريالية نقية. بين النارين يستغور باث أقبية الذات وادغال التاريخ. بين الشاعرية المفرطة وتحليقات اللغة الحاذقة يعمد هذا الشاعر المقدود من يأس ومن فرح ، ثرّ قصيدته ، قصيدة التقاطعات المذهلة. لذا لا يقذف بنا باث إلّا بشاشة الخلق والى مكنون الشعر المحض.

وهنا ترجمة لبعض اشعاره من مجموعة « حرية مشروطة ــ غاليمار ١٩٧١ » نقلها الى الفرنسية جان ــ كلارانس لامبير وراجعها الشاعر وقدم لها كلود روا..

(م٠ع٠ح)

جسدان

جسدان متقابلان
هما أحياناً موجتان
والليل بحر هائل.

جسدان متقابلان
هما أحياناً حجران
والليل صحراء.

جسدان متقابلان
هما أحياناً جذور
تتحاضن في الليل.

جسدان متقابلان
هما أحياناً نصلان
والليل شرارة.

جسدان متقابلان
هما كوكبان يسقطان
في سماءٍ فارغة.

الى غابة

كل ما يضيء في الليل ،
عقود ، عيون ، كواكب ،
حلزونية من نار ملونة ، كل شيء
يضيء في ساعديك ـ الجدولِ الذي يتقوّسُ ،
في حنجرتكِ ـ النهارِ الذي يطلع ،
المحطبة التي توقد في الغاب ،
السراج في عنق الزرافة ،
العين ، عباد شمس الأرق ،
سئمتْ من الانتظار والبحث
انطفئي ،
ليس ما يضيء سوى العينين اللتينْ تنظران إلينا :
تأملي نفسك فيَّ أنا الذي يتأملكِ
نامي.
الغابةُ مخمليةٌ ،
وناعمٌ حيث أضع رأسي.

ليل أمواجها الزرقاء يمحو هذه الكلمات
المكتوبة بيدٍ ناعمةٍ على تفاحة النوم

بخور من أجل نشيد

النهار يفتح اليد
ثلاثُ سحابات
وهذه الكلمات القليلة.

حياة متقابلة

بروقٌ أمْ أسماكٌ
في ليل البحرِ
طيورٌ ، بروقٌ
في ليل الغابة.
العظامُ بروقٌ
في ليل الجسد
عالـمٌ ، كله ليلٌ ،
الحياة برق.

تل النجمة

هنا استقبل القدماء النار
هنا ابتدعت النار العالم
في منتصف النهار تتفتح الأشجار كالفاكهة
يفتح الماء جفونه
ويسيل الضوءُ على بشرة النهار
قطرةً هائلةً ينعكس الزمان فيها ويهدأ.

حجر مولدي

الضوءُ يكتسح المرتفعات
قطعانُ امبراطوريات مهزومة ،
ومحاصرة باللمعاناتِ تتراجعُ العينُ.

* * *

أصقاع شاسعةٌ كالأرق
حصىً من عظام الموتى

* * *

خريف بلا حدود
العطش يفجر ينابيعه اللا مرئية.

* * *

اغمض عينيك واسمع الضوء يغني :
منتصف النهار يضع عشه على صفيحتك

* * *

اغمض عينيك وافتحهما :
ما من أحدٍ ثمة ، حتى أنت
كل ما ليس حجراً فهو ضوءٌ.

أمثال

السنبلةُ هي القمحُ كلهُ
الريشةُ طائرٌ حي يغني
إنسان الشهوة هو إنسان الحلم
الحقيقة غير قابلة للتقسيم
الرعد يعلن مغامرات البرق الباهرة
المرأة الحالمة تتقمصُ دوماً شكلاً محبوباً

الشجرة النائمة تلفظ قاراتٍ خضراء
الماء يتكلم دون انقطاع وهو لا يكرر نفسه أبداً
في ميزان الجفون لا وزن للرؤيا
في ميزان لسانٍ يهذي
لسانُ امرأةٍ
طائر الجنة يبسط جناحيه .

* * *

مثل مدِّ آذار وجزره في الحقول
تفتحين ممرّاً في سنوات الجفاف
تتقابل أنظارنا وتتشابك
تنسج رداءً شفافاً من نار
لبلابٌ مذهبٌ يحميكِ
عالية وعارية تبتسمين مثل الكاتدرائية
في يوم الحريق
اكتسحت كل شيء مع المطر المداري
منهوكة كمن يتقدم نحو الشفق تسقط
الأيام عند أقدامنا
كائنان عاريان وما من شيء آخر ،
تدفقٌ وسط الغرفة
ينابيعُ تنامُ بعيون مفتوحةٍ
حدائق من ماءٍ وورود من ماءٍ أحجار كريمةٌ
من ماءٍ خضراء ملكية .

* * *

الليلُ اليَشْميُّ(1) يدور بطيئاً حول نفسه .

مقاطع

١ ــ معبد السَّلاحف

على الفناء الشاسع كالشمس
ترقص شمسُ الحجر وتستلقي ،
عاريةً ، في مواجهة الشمس العارية .

٢ ــ ظهيرة
الضوءُ لا يَرْمُشُ
الزمن يُفرغ من دقائقهِ ،
طائرٌ يتجمَّدُ في الفضاء .

٣ ــ متأخراً
يسقط الضوءُ
تستفيقُ الأعمدةُ
وترقص ساكنةً .

٤ ــ في غمرة الشمس
الساعة شفافةٌ :
إذا كان المطر غيرَ مرئيٍّ
فنحن نرى لون تغريده .

٥ ــ تضاريس
المطر بالأرجل الراقصة والشعرِ الطويل ،
والعراقيبُ مهووسةٌ بالصاعقة ،
المطر يَسَّاقَطُ مصحوباً بالطبول :
الذرةُ تفتح عيونَها وتنمو .

أحجار متناثرة

وردة
الصرخةُ ، المنقارُ ، الأسنانُ ، النباحُ ،
العدمُ اللاَّحِمُ بضوضائِـهِ . . .
كل هذا يُذعنُ لهذه الوردة البسيطة .

سيدة
كلُ ليلةٍ تنزل الى البئرِ
لتظهر كلَ صباحٍ
وزاحفةٌ أخرى في يديْها .

أمام الباب
أناسٌ ، كلماتٌ ، أناس .
ارتَبْتُ لحظةً :
لأنَّ القمرَ وحده في الأعلى .

رؤيــا
رَأيتُني وأنا مغمض العينين :
فضاء ، فضاء
حيث أوجدُ ولا أوجد .

(١) اليشمي : من اليشم : وهو حجر كريم.

قصة قصيرة

المعدان

وارد بدر السالم

خارج المضيف ظلت أبخرة الليل تتكاثف صاعدةً من كواهين البردي وحزم الدغل وصوابيط النباتات الملتمعة الذوائب والأشنات التي تنطُ فتُلقي باغصانها الشوكية الرخوة على سطح الماء كظلال معتمة حاجبةً لمعانَ اكوام النجوم المزدحمة في سماء شديدة السواد وشديدة الصمت إلاّ من اصواتٍ تتوالد باستمرار لاسراب طيور مهاجرة تمرق خاطفةً كخفق اجنحة وضفادع يتقاطع نقيقها بشكلٍ مضجر. خرير المياه المنزلقة عبر الخِصاص القصبية وحافات الصرائف العائمة وعبر مشاحيف رجال (آل واوي) المزدحمة على جرف المضيف. يتضخم انين أبوذيات لصيادين يطويهم ليل الصيد البعيد بسراجاتهم المضيئة فياتي خافتاً وحزيناً تعقبه حركات مبهمة لأقدام تخبط في مياه ضحلة او تدوس على قش يابس فتتكسر اضلاعه الهشة وغالباً ما تهمي اشياء ثقيلة في المياه المحيطة بالمضيف فيتشطى الرذاذ ناقراً ظهور آل واوي من خلف القصب.. هذه الأصوات وغيرها لصدى نباحٍ في الحقول وثغاء ابقار جائعة وجواميس زاعقة عادت مع المساء من اهوارٍ بعيدة وكائنات الماء السرية اللابطة ، كانت كلها تُبدد صمت السماء العميق وسوادها الشديد ؛ لتتدفق مرة واحدة الى جوف المضيف ذي الثلاث عشرة شبَّة والمضاء بلوكسات تركية ساطعة تلُمُّ حولها اكواماً من البرغش والنمل الطائر ذي الأجنحة الشفافة وفراشات تحترقُ لوامسها دائماً ؛ تاركةً ظلالاً سميكة على وجوه آل واوي ؛ كانما تتواءم مع حيرتهم أمام صمت الزاير الذي كان منفعلاً بصمت ، كما لاحظ الجميع ، واصابعه الطويلة تُسقط حبّات الكهرب بعصبية منذ وقتٍ بدا طويلاً وثقيلاً للآخرين ، وحين رفع راسه كانت عيناه مستسلمتين تماماً ، غاب امامهما رجال الشيخ تحت سطوع اللوكسات التركية ولم ترياهم إلاّ ظلالاً ثقيلة جاثمة ، فيما تناهى الى سمعه وبشكل سري صرير الموزر حشرجاتٍ مكتومة ؛ كما لو ان القبضات الماسكة آثرت الانعتاق من الانتظار اللا مجدي امام عناد الشيخ ووحشيته فآثر هو الآخر ان يقول شيئاً يُبدّد الصمت الحائر لرجاله ، فكانت شفاهه تنطق همساً مبهماً مما تاكد لهم ان الأمر قد أُسقط من يده وان الحظ قد خانه هذه المرة وعليه، كما عليهم ان يتقبلوا ما يطلبه الشيخ آل موزه مثلما تنص عليه الأعراف والسنائن وإلاّ فنافورات الدم تظل تتفجر من رؤوس الرجال الى يوم القيامة مثلما اعلنها الشيخ عذاب بن مالك آل موزه صراحةً؛ فلا عدد من النساء يُرضيه ديّةً لما وقع ولا حفنة ليرات من الذهب ولا قطيع جواميس لبون ، فلم يَدُرْ بخلد احد ان القضية لا يمكن حلُّها إلاّ بهذه الطريقة العنيدة التي ارادها شيخ العشيرة. ولم يكن أحد يتوقع ان عذاب آل موزه يخرج من وقاره ويطالب زاير درويش عليوي آل واوي ، وعيناه تقدحان بالغضب

واوصالهُ ترتعش فترتعش سنواته الستون في المضيف الذي يضمُّ حشداً كبيراً من رجال العشيرتين المسلحين. لم يكن احد يتوقع ان شيخ آل موزه سيفرض على آل واوي قصاصاً غريباً لم تكن له سابقة في الطوائف والحمائل على مر السنين وان يكون الفصل على هذه الطريقة القبيحة وان يفعلها هو بنفسه ! ذلك ، كما يتهامس الناس في ليل الصرائف هذه اللحظة ، ان مثل هذا الحل لو فعله لا يليق بشيخ وقور مثله ما يزال فريضةً بين عشائر المعدان الغربية. وحين كرّر الشيخ عذاب بن مالك آل موزه مطلب العشيرة بلهجة شريرة تردّد صداه في ليل الاهوار وظل رجْعُ آخر ما قاله يرن في آذان رجال آل واوي بشكل فاحش يُنذر بعاصفة حقيقية : « انا افعلها !! وإلّا لن تنتهي الدماء بين آل موزه وآل واوي الى يوم القيامة ! اصبع فاسد باصبع فاسد !! » فتسربت الى مسامات الجميع قشعريرة خوف وتمسكت الأصابع بنوابض الموزر مرتعشة ومن وراء خصاص بيوت القصب شملت النساء المتنصتات رعشة غريبة من الخوف والحياء هزّت اجسادهن المرتجفة والتقت عيونهن على ضوء الفوانيس المغبرّة وامضةً برغبات قذرة وهن يتصورن الحال المخزية التي غرق في فضيحتها شيخ آل موزه فِريضة المعدان ، حامي العشيرة وراسها الكبير ؛ فاستعاذت العجائز منهن بالله الحيّ القيوم ورشّنّ بذور الحرمل على المواقد المُسجرة ، بينما توجس رجال العشيرتين لتزداد قبضاتهم المعروقة تمسكاً بنوابض الموزر كما لو انهم أُحسوا جميعاً هذه اللحظة برائحة الفضيحة التي قد تكلف العشيرتين قطاف رؤوس كثيرة ، فيما احتدم بدواخل رجال آل واوي غيظ وهم ينتظرون شيخهم الحكيم ذا الراي السديد والنباهة والذكاء والخبرة باعتباره فِريضةً لحمائل المعدان ممّن يسكنون شرق بركة الأسماك. وففي ذات الصمت المخيف ظل الهور بحيواته السرية يسترجع ما قاله شيخ آل موزه فتقشعر ابدان الناس ففي ليلهم الحالك ، لكنهم سرعان ما يستجيبون لثار العشيرة. فولد الزاير درويش هو الذي الحقّ العار بعشيرة آل موزه فالعين بالعين والسن بالسن. وفي الصمت العميق الذي غرق فيه الزاير كان يتناسل في خُلده صخبٌ مدوٍ ؛ كانت طقطقة المسبحة تُدوّي هي الأخرى بين صمت الرجال كانها فرقعة الموزر في ادغال البردي. وقبل ان يقول الزاير شيئاً تنحنح وبصق وراءه كما ليتاكد ان بمقدوره ان يتحدث وان صوته باقٍ لا ينطق إلّا بالعقل والحكمة :

« يا شيخ عذاب.. لن يرغمنا احد على فعل ما تريد ولو يصير الهور احمر بدمائنا. وانت تعرف كم هي يابسة رؤوس آل واوي. ولكنني اعطيك الحق ، فما تقوله يجري لك ، فذلك ما تقرُّه نواميس العشائر ، فالعار عار ولو جاء من بقرة !! ».

كان صوته يتصادم في أركان المضيف ذي الثلاث عشرة شبّة فيملأ اسماع الجميع إلّا رجاله فقد احسوا ، رغم نبرته الواضحة ، انه مخذول تماماً وان كلماته تحترق على وهج اللوكسات التركية الساطعة وانه يجاهد كثيراً كي يظل قوياً متوازناً صاحب الراي السديد وقائل كلمة الحق. ثم التفت الى اقرب رجاله قائلاً بتسليم : « العشيرة لا تحتمل اصبعاً فاسداً بينها.. هذا قَدَرُنا ولا عيبَ في الثار !.» وحين قرّر ان يصمت كان رجاله يغرقون في الفضيحة وبنادق الموزر تنكمش بين أيديهم مثل الدمى. كان الظلام يزداد كثافة خارج المضيف ويزداد زعيق الأصوات الغريبة التي يضج بها ليل الهور بمثل هذه الليلة الموحشة فلا يمكن لأحد ان يتصور كيف سيتم الثار. انصرفت اذهان رجال آل واوي الى ولد الزاير المكبّل في المشحوف وهو ينوء بحبال القنّب التي تهصر عظامه. ولو كان فمه طليقاً هذه الليلة بالذات لعفّط للشيخ وشتمه بلا تردد ولصاح بملء فمه : انني فعلتُ ذلك يا شيخ آل موزه فالمخانيث ، يستحقون ان يكونوا مثل الحريم. والرجل لا يُعطي مؤخرته لرجل.. يا شيخ موزه انا فعلتُ ذلك بابنك وسافعله ثانيةً... ومع وقت الثار المبهم غطت رجال آل واوي غمامة سوداء غشيت عيونهم وغلت دماؤهم لفورة الحنق الذي عصف

بكياناتهم ودوّخ رؤوسهم اليابسة امام الزاير الذي بدا هيكلاً حائراً في ظلال المضيف الغليظة وراسه يتصدع بصراع الليل الطويل : لا يا زاير درويش لو اردنا قتله لفعلنا ذلك من اول يوم. عليك ان تقبل بشرط العشيرة وسوف اقوم انا بذلك !! انت تفعلها يا شيخ عذاب !! اي انا افعلها يا زاير درويش !! ام تظن ان ماء الرجولة قد جفّ في ظهري ! اترضى يا زاير درويش ان يبقى اصبع فاسد في عشيرة آل موزه ؟! اترضى ان نكون شماتة لمعدان الهور ؟! هل صار آل موزه حريماً ؟ ولماذا لا يكون هناك اصبع فاسد بين رجال آل واوي ؟ ولماذا تستخنثوننا يا آل واوي ؟.. لِمَ فعلتم ذلك يا زاير درويش ؟ لماذا يا آل واوي ؟ احسّ الزاير ان ظلال المضيف تتحول الى غيوم داكنة وان شعاع اللوكسات التركية يصير انصالاً مبرومة النهايات تشير اليه والى رجاله فاخذ يلملم اطراف عباءته المرعز المذهبة قبل ان ينهض متثاقلاً ويتهيأ كل رجال آل واوي الحانقين ليقفوا جميعاً تتراقص ظلالهم على قصب المضيف ، فيما خرج ثلاثة رجال وعادوا بعد لحظات مرّت كريهةً ومُرّة يحملان صبياً مكبّلاً بالحبال ينطّ بين ايديهم ويرفس برجليه ، كان صغيراً وحافياً يرتدي دشداشة مقلّمة بلون ازرق فاتح وفمه يفحّ تحت اليشماغ الذي اغلقه بقوة ، رموه في منتصف المضيف وخرجوا تباعاً الى الظلام المتسربل بابخرة خانقة. فيما كان الشيخ عذاب بن مالك آل موزه يتفرس بالخارجين بذات الغضب شامتاً يملؤه زهو فارغ وهو ينظر الى الصبي الذي يكافح كي يتخلص من قيوده نظرة بلا معنى بينما هجم اربعة رجال على الصبي وقيدوا رجليه باحكام مسيطرين على جموحه ونفوره ووضعوه مربوطاً كما لو كان يصلّي ورفع احدهم دشداشته المقلّمة ؛ فبانت مؤخرته الصغيرة ملحاء مبقعة بالحَصَف. ثم اطفاوا اللوكسات التركية وخرجوا ظافرين تاركين وراءهم ظلاماً حالكاً فيما اخذ الشيخ يخلع سرواله السميك الطويل بعد ان فتح حزامه الجلد وقذف بعباءته المقصّبة بالحرير الخالص. وبرك وراء الصبي المصلّي متحسساً لحمه اليابس. ثم احتضن جسده المنكمش ساحباً كتفيه النحيلتين اليه ؛ فتراجع جسده واصطدمت مؤخرته الملحاء المحصّفة بعمودٍ رخوٍ سرعان ما دبت فيه الحياة فغلظ متحولاً الى عمود حار اندفع الى فتحته فالتهبت بنبع نار وجعلته يصرخ صراخاً طفولياً مريراً هزّ اركان المضيف وافزع الشيخ المحتقن الذي وجد نفسه يفعل ذلك بجسد سلحفاة شائطة وقد تشقق درعها المبقع وفيما كان الصراخ يزداد مرارةً ويتسرب الى فضاء الهور كانت عشرات الاطلاقات تتدفق من باب المضيف منهمرة من بخار الظلام باتجاه الصوت الذبيح والشيخ الذي يبرك على درك السلحفاة.

١٩٨٧/٥/٢١

مقدمة (اساطير) و (شظايا ورماد)

◆ اعداد وتقديم حاتم الصكر

[تبدا الاقلام ؛ بدءاً من هذا العدد ، نشر وثائق إبداعية ونقدية ؛ نرى في اعادة نشرها فائدة لأجيال من القراء والمهتمين الذين لا تكون تلك الوثائق في متناولهم. وقد خصصنا وثائق هذا العدد لنصين هما :

١ ــ مقدمة نازك الملائكة لديوانها (شظايا ورماد) ــ ١٩٤٩.

٢ ــ مقدمة بدر شاكر السياب لديوانه (اساطير) ــ ١٩٥٠

وسوف يجد القارىء مقدمة قصيرة تسبق كل وثيقة : اريد لها ان تلقي ضوءاً على القيمة النقدية للنص المنشور كما تتضمن بعض المعلومات التوثيقية الضرورية.]

ح. ص.

ــ ١ ــ

كم كان ناشر (اساطير) محقاً حين قال في مقدمة الديوان (ان بدر شاكر السياب مطلع لنشيد غنائي بدا ولم ينته بعد) !

إن كلماته اعادت الى ذاكرتي رهان روفائيل بطي على السياب في تقديمه لديوانه الأول (ازهار ذابلة) وما يتوقعه من مجد في حركة الشعر العراقي الحديث. إلّا ان الجديد هنا هو توقع الامتداد الذي سيتركه السياب وهو يبدا حياته الشعرية ثائراً ومجدداً فكانه (مطلع) في نشيد جديد نسمع بدايته دون أن ندرك له نهاية.

فبدر السياب ذو الأربعة والعشرين عاماً (حين صدور الديوان) كان يمعن في تجاربه التي ستكون علامة المرحلة التالية في شعر العراق والوطن العربي. انه يبدع في اوج احتراقه. ويشتق قوانين قصيدته وهو يندفع في جراحه وآلامه.

وذلك ما تفصح عنه هذه المقدمة ــ الوثيقة التي صدّر بها ديوانه (اساطير). لقد ارادها « خواطر... تعين على فهم القصائد والانفعال بما فيها من صور واحاسيس.».

لكنها جاءت وثائق فنية وفكرية : يمكن استعراضها كما يلي :

١ ــ الموسيقى :

وتتكون قديماً من القافية الموحدة والأوزان الثابتة. بينما يقترح السياب ان نهجر تلك الموسيقى (الرتيبة) التي تخلقها وحدة القافية ووحدة الوزن.

وهو يدرك ما يسببه (الانتقال من وزن الى وزن) من (نشاز) موسيقي لذا يقترح تعدد التفعيلات من بيتٍ الى آخر.

٢ ــ الغموض :

ينفي السياب ان يكون شاعراً رمزياً ويُرجع الغموض في بعض قصائد (اساطير) الى تكتمه ورغبته في الّا (يعرف الناس كل شيء عن حبه الذي يعترف ان كل قصائد الديوان كانت صدى له.

وهذا هبوط بالرموز الموحية التي ضمتها قصائد (اساطير) وتفسير سطحي للجوء الى الغموض.

إن السيابّ مندفع بحبّ المراة التي حالت التقاليد دون ان يسعد بها ، فاعطى للديوان عنوان القصيدة ــ الماساة او العقدة كما عبّر في مقدمته.

ثم جعل (اللقاء الأخير) وخيانة المراة خاتمة لقصة الحب التي ظل لها في شعر السياب أثر كبير.

وبهذا افسد السياب متعة القراءة بالكشف المباشر.

٣ ــ وحدة البيت ووحدة القصيدة :

يرى السياب ان اهم ظواهر الديوان هو بطلان اعتماد البيت وحدة للقصيدة فالمعاني تتسلسل.

وعلى القارىء أن يتابعها من بيت الى آخر بل يدعوه لمراعاة (علامات الترقيم) عند القراءة (وإلّا تعذر فهم القصائد ؛ ومن بعد تذوقها).

ونحن نرى ان هذه الاشارة المبكرة سبقت النقد ايضاً في الاشارة الى استبدال وحدة القصيدة بوحدة البيت.

٤ ــ تداعي المعاني :

يترتب على رفض البيت وحدة للقصيدة ان (تتداعى المعاني) او تتلازم وتتنادى فيدعو بعضها بعضاً لتؤلف في النهاية منظور القصيدة وشكلها العام.

والسياب مجدد في هذه الدعوة رغم استعارته الاصطلاح من النقاد القدامى.

وهو يفهم من تداعي المعاني وتناديها ؛ مزج الوعي باللا وعي دون ان يوغل في المصطلح النفسي بل يخرج الى المضمون العام طالباً تلوين الأمل بالذكرى.

٥ ــ الشاعر والمراة :

توضح المقدمة اثر المراة في حياة السياب وشعره. ونقف على عبارات ذات دلالة خطيرة مفادها ان عمر السياب (كان انتظاراً للمراة المنشودة) تعويضاً عن فقد الأم في وقتٍ مبكر.

وتلك اضاءة مهمة تعززها النصوص سواء تلك التي ضمها (اساطير) أو الأشعار التي كتبها السياب بعد ذلك.

٦ ــ الشاعر والمجتمع :

لا يقع السياب في سطحية الربط بين الشاعر والمجتمع رغم إيمانه « بان على الفنان ديناً يجب ان يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه » وهو دين يتمثل في المساهمة في اصلاح المجتمع وتبصيره بادوائه. فالسياب رغم التزامه السياسي والفكري لا يريد للأديب والفنان ــ وبخاصة الشاعر ــ ان يكون « عبداً لهذه النظرية... » فهو لا يحتاج لان يدفعه احد الى التعبير عن آلام المجتمع وآماله.

٧ ــ مصادر الشاعر :

يكشف السياب في هذه المقدمة القصيرة عن عدد من القراءات التي اثرت فيه ؛ وكوّنت أُسس نظرته الى الشعر..

ولعل الدواوين التي ذكرها وكذلك البحوث وكتب النقد ؛ تعين على تحديد عناصر ثقافته والمؤثرات التي خضع لها شعره.

٨ ــ النبوءة :

لا استطيع ان اختم ملاحظاتي حول مقدمة (اساطير) دون ان ابدى تاثري بعبارة السياب

الحزينة » وكنت اشعر انني لن أعيش طويلاً » ولعل لهذه النبوءة ـــ التي تحققت بموته عن ثمانية وثلاثين عاماً ـــ صلة بِمَنْ فَقَدهم من اهله ولا سيما امه التي هزّه موتها وابقاه محروماً الى الأبد.

هوامش التوثيق :

١ ـــ اساطير ـــ بدر شاكر السياب ـــ منشورات دار البيان ـــ ٥ ـــ مطبعة الغري الحديثة في النجف ـــ ط ١ ـــ ١٣٦٩هـ ـــ ١٩٥٠م ـــ ٩٥ صفحة.

٢ ـــ تستغرق المقدمة المنشورة هنا اربع صفحات من الديوان هي الصفحات ٥، ٦، ٧، ٨.

٣ ـــ تسبق هذه المقدمة مقدمة قصيرة كتبها الناشر (علي الخاقاني) على الصفحة الرابعة ونصّها :

« العبقرية والفن ليس لهما حدود. فإذا ما قلنا ان بدر شاكر السياب فنان وان له في مجال العبقرية باعاً لم يكن ذلك تجاوزاً بل ان بدر شاكر مطلع لنشيد غنائي بدا ولم ينتهِ بعد.

والشاعر في ربيع العمر. ومع ذلك فهو كغصن ناحل. لكنّ روحه يحلق ابداً في سماء الفن ، والحب ، والجمال. ونفسه ينبوع ثرّ يتفجر شعراً ويفيض سحراً.

وهذا هو دائماً « السياب » في قائمة الشعراء الخالدين ، وفي طليعة الشباب منهم ؛ فإذا ما قدمناه الى اصدقائنا القراء فإنما نرجو ان يقضوا معه وقتاً سعيداً.

علي الخاقاني »

٤ ـــ وتسبق مقدمة الناشر صفحة مخصصة للإهداء وقعها الشاعر ونصّها :

« الإهداء

الى اخوي الكريمين

علي الخاقاني

واكرم الوتري

كنتُ بَرِماً بالحياة ، يائساً منها ، عشية رايتكما في مقهى من مقاهي بغداد. فقد ظننت انها خلو من الحب ، قفر من الوفاء. ولكنني رايتُ الحبَّ والوفاء فيكما ، فرغبتُ في الحياة ، وحمدتُ تلك الليلة المباركة.»

« السياب »

٥ ـــ تقول الشاعرة نازك الملائكة ان اساطير صدر في ايلول ـــ عام ١٩٥٠ بعد حديثها عن اصدار نشر ديوانها (شظايا ورماد) حتى لتبدو للقارىء ان (اساطير) بعض تلك الأصداء وترجيع لاتساع الدعوة الى الشعر الحر. قضايا الشعر المعاصر ـــ ط ١ ـــ ص ٢٣.

اما السياب فينسب الى قصيدته (هل كان حباً) المنشورة في ديوانه الأول (ازهار ذابلة ١٩٤٧) اثراً شبيهاً بما تقوله نازك عن ديوانه الثاني. راجع المقدمة المنشورة هنا ـــ ص ٢٤ ـــ من ديوانه (اساطير).

المقدمة

ليس ما اكتبه الآن مقدمة ، إنما هي خواطر تتجاوب في نفسي وانا مقدم على وضع هذه القصائد التي يحويها هذا الديوان بين ايدي القراء. والقراء يختلفون في اذواقهم الفنية ؛ وفي نظراتهم الى الشعر واحساسهم به ؛ اختلاف شاعر عن شاعر واديبٍ عن اديب ، او اكثر من هذا. ولهذا كان لزاماً عليّ ان اسجل بعضاً من هذه الخواطر ، علّها تعين على فهم هذه القصائد والانفعال بما فيها من صورٍ واحاسيس.

واول ما يلتقي به قارىء هذا الديوان ؛ نوع من الموسيقى لا عهد به لاغلب قراء الشعر في العراق. لقد ثار اكثر من شاعر من كل بلد عربي ، على تلك الموسيقى الرتيبة التي تاثر الشعر العربي بها وتناولت الثورة ، في اول عهدها ، وحدة القافية ، ثم تعدتها الى الأوزان. فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة ، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة ، إلاّ في القصائد التي تستلزم الفخامة. وقامت دعوة الى « الشعر المهموس » ، كان اول مَنْ قادها الأستاذ الكبير محمد مندور. وهناك فريق آخر من الشعراء ثار على وحدة الوزن ، منهم الشاعر الكبير المرحوم الياس ابو شبكة في [غلواء] و [الى الابد] وبعض القصائد من (افاعي الفردوس) والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته « القصر القديم والحديقة المهجورة » ، وشعراء آخرون.

ولكن الانتقال من وزنٍ الى وزن سواه ، كان كثيراً ما يسبب « نشازاً » في الموسيقى لا تقبله الأذن الحسّاسة. وللأستاذ « مصطفى

عبداللطيف السحرتي » ، بحث ممتع عن الموسيقى في الشعر الحديث في كتابه القيم « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » نود للقارىء ان يرجع إليه.

وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الانكليزي ، ان هناك [الضربة] وهي تقابل « التفعيلة » عندنا « مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف » و « السطر » او « البيت » الذي يتالف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الابيات ولكنها تختلف عنها في العدد « في بعض القصائد » وقد رايت ان من الامكان ان نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة ، رغم اختلاف موسيقى الأبيات ، وذلك باستعمال « الأبحر » ذات التفاعيل الكاملة ، على ان يختلف عدد التفاعيل من بيتٍ الى آخر واول تجربة لي من هذا القبيل ؛ كانت في قصيدة « هل كان حباً » ،من ديواني الأول « ازهار ذابلة ». وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثيرٍ من شعرائنا الشباب اذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة « نازك الملائكة ».

وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد. ولكنني لست شاعراً رمزياً. وقد كنت مدفوعاً الى ان اغشي بعض قصائدي بضبابٍ خفيف وذلك لانني كنت متكتماً ، لا اريد ان يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدىً له. فقد كانت « موحية » هذا الديوان ، تغضب اشد الغضب إذا انا ذكرت شيئاً عن قبلاتنا ومواعيدنا ، وكثيراً ما مزّقت بعض القصائد التي كانت تشير الى شيء تابى هي ان يعرفه الناس. وقصيدة « اساطير » تكشف « عن العقدة » في هذا الحب ، ولكنها توشّحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة النثرية لهذه القصيدة ، وكذلك الحال في قصيدة « اللقاء الأخير ». ولولا انها خانت هذا الذي كانت تسميه « النبي الوديع » ، لظلت هاتان القصيدتان غامضتين ، دون مقدمة يفهم منها القارىء ما اقصد.

* * *

وهناك ظاهرة اخرى في هذه القصائد ، هي تنادي المعاني وتداعيها ، ومزج الوعي باللا وعي ، وتلوين الامل بالذكرى ، وهذا يظهر في القصائد في [القرية الظلماء] [في السوق القديم] و [نهاية] ، [لقاء ولقاء] ، [واتبعيني] وغيرها.

ولابد من ان القي ضوءاً على موقفي من المراة ، واحساسي تجاها ؛ ليتم الفهم على وجهه الأكمل :

فقدتُ امي وما زلت طفلاً صغيراً ، فنشاتُ محروماً من عطف المراة وحنانها. وكانت حياتي وما تزال كلها ، بحثاً عمن تسد هذا الفراغ ، وكان عمري انتظاراً للمراة المنشودة وكان حلمي في الحياة ان يكون لي بيت اجد فيه الراحة والطمانينة. وكنت اشعر انني لن اعيش طويلاً. لهذا وجبَ على القارىء ان يربط بين [رئة تتمزق] وكثير من قصائد الديوان.

وهناك ظاهرة لعلها اهم الظواهر في هذا الديوان ، تلك هي ان البيت ليس وحدة للقصيدة. فالمعنى يتسلسل من بيتٍ الى آخر سالكاً عدداً من الأبيات. لهذا وجبت مراعاة [علامات الترقيم] وإلاّ تعذّر فهم القصائد ؛ ومن بعد تذوقها.

وقبل ان اختم هذه المقدمة ؛ لابد من التعرض لمشكلة كثيراً ما ثار حولها الجدل ، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع انا من المؤمنين بان على الفنان ديناً يجب ان يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه. ولكنني لا ارتضي ان نجعل الفنان — وبخاصة الشاعر — عبداً لهذه النظرية والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها ، فلابد من ان يعبّر عن آلام المجتمع وآماله ، دون ان يدفعه احد الى هذا. كما انه من الناحية الاخرى يعبّر عن آلامه هو واحاسيسه الخاصة التي هي في اعمق اغوارها احاسيس الأكثرية من افراد هذا المجتمع وبالاضافة الى ديوانين من الغزل اصدرتهما ازهار ذابلة وهذا الديوان ؛ لا تزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والانساني ستُطبع في المستقبل القريب.

وبعد ، فهذا قليل من كثير مما أردت ان اقوله ، وارجو ان تسمح الظروف فاقول في فرصة اخرى ؛ ما فاتني قوله الآن.

بدر شاكر السياب

— ٢ —

تمثل مقدمة الشاعرة نازك الملائكة لديوانها الثاني (شظايا ورماد) حماسة الشعراء الرواد واندفاعهم في مشروعهم الرامي الى تحديث القصيدة العربية وتحريرها من التقاليد الشعرية الموروثة.[1]

وقد لخصت نازك — بذكاء وتطرف ايضاً — كثيراً من المبررات الفكرية والفنية التي تذرّع بها الروّاد من شعراء العراق وهم يقترحون الشكل الجديد الذي عُرف لاحقاً بـ (الشعر الحر).

وهذه المقدمة تصلح وثيقة تعريفية بالنوايا التي اعلنها الشعراء المجددون رغم ان الشاعرة عدّلت كثيراً منها بعد سنوات ؛ وتراجعت عن العديد من آرائها التي ضمتها المقدمة[2]؛ وذلك واضح بمقارنة ما جاء في المقدمة مع دراساتها التي نشرتها في الخمسينات وضمها كتابها النقدي الرائد (قضايا الشعر المعاصر).

ويلاحظ قارىء المقدمة حماسة الشاعرة في معاداة القديم الموروث من التقاليد الشعرية. ورفضه رفضاً قاطعاً بمختلف الصور والمظاهر التي يبدو بها.

فهي تصف العصر الماضي بانه (العصر المنطفىء). وتذم (الجمود) الذي يسبغه التكرار والتداول على الألفاظ ؛ وتتحدث عن « الخسائر الفادحة التي انزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية » وتنبه الى الرتابة التي تخلقها وحدة القافية. بل تصف القافية بانها « الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت.».

والشاعرة تناقش التقليد في جانبي اللغة والوزن فترى ان الطريقة المثلى في القراءة والنظم هي الانتباه الى إيحاءات الألفاظ لا الى معانيها القاموسية. ويمكننا الآن ان نسرد نقاط اعتراضها على الطريقة القديمة في النظم وفي القراءة بما يلي :

١ ــ الشعر ضد القواعد وإن اعترفَ بالأحكام العامة او المدارس والاتجاهات.

٢ ــ وظيفة الألفاظ إيحائية لا معنوية.

٣ ــ للشاعر دور في حماية اللغة وتغيير القاموس اللغوي يفوق دور اللغوي المختص.

٤ ــ أوزان الشعر كما اقترحها الخليل توقع الشاعر في (عبودية الشطرين) ومجانية المعنى. بينما تحرره الطريقةُ الجديدةُ من تلك العبودية بما يحصل من تلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها. وهي لا تسمي مقترحها (خروجاً) على طريقة الخليل بل تسميه (تعديلاً) لها. وهذه في رايي بذور (النكوص) الذي سوف يظهر بشكل تحفظات او اعتراضات على (الشعر الحر).

٥ ــ لا معنى للاحتجاج بان (العربية لغة واسعة غنية) لتبرير القافية الموحّدة في اللغة العربية. بل ان ذلك ادى الى حرمان شعرنا من نوع مهم هو (الشعر الملحمي).

٦ ــ للقافية الموحّدة آثار نفسية تنعكس في تلقي النص ؛ فهي تخلق (الرتابة) و (الملل) وتخنق فورة الأحاسيس التي تنبثق في الحالة الشعرية.

٧ ــ تعرفنا الشاعرة بانماط من الخروج على نظام القافية الموحّدة كالرباعيات والمقطّعات.



٨ ــ الإبهام (أو الغموض) سمة من سمات الشعر الجديد شرط ان يكون غير مقصود لذاته. وهو مقبول لان الحياة نفسها تنطوي على إبهام وغموض واسرار.

٩ ــ الشعر والجمهور مسالة مهمة في فكر الشاعرة التي ترى ان الجمهور العربي يرفض الإيحاءات (والشعر الرمزي خاصة). نظراً لما تراكم في موروثه الإيقاعي من استخدام الألفاظ بمعانيها وحدها. وهي تلقي جزءاً من المسؤولية على الشعراء والكتّاب الذين ترى الشاعرة انهم لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تاماً إلّا حديثاً ».

١٠ــ يلاحظ قارىء المقدمة كثيراً من فكر نازك المتاثر بقراءاتها لا سيما في علم النفس (لاحظ حديثها عن الاقتران والحلم واللا وعي واللا شعور.).

١١ــ تقدم الشاعرة شهادة على مراقبتها لتجربتها الشعرية حين تتحدث عن خلفيات بعض قصائدها او تحلل تلك التجارب. كما تكشف المؤثرات التي تحكمت فيها.

١٢ــ لعل اهم ما احتوته المقدمة في ظني هو حديثها عن واقع الشعر العربي ومستقبله. فالشاعرة ترى (والمقدمة مكتوبة عام ٤٧) ان الشعر العربي (على حافة تطور جارف) يتخذ عدة

مظاهر منها : الأوزان ـ القوافي ـ الأساليب ـ الالفاظ ـ التجارب ـ المذاهب الادبية..

اما حديثها عن المستقبل فهو حديث متفائل كثيراً ؛ إذا ما قارناه ثانية بما سيؤول إليه رايها في حركة الشعر الحر بعد سنوات قليلة. وهو ما افصحت عنه دراساتها التي جمعتها في (قضايا..).

إنها تصف إيمانها بمستقبل الشعر العربي بانه (إيمان حار عميق). وان اندفاعته آتية مما في (صدور شعرائه من قوى ومواهب وامكانيات..)

ولن يكون هذا ـ على اية حال ـ رايها بهؤلاء الشعراء بعد اعوام قليلة !

١٣ـ تثير المقدمة ايضاً مشكلة الصلة بآداب الأمم الأخرى. وكان الشاعرة ترد على المستنكرين المعارضين لشعر الرواد ؛ كونهم افادوا من قراءاتهم الغربية. فحتمية التطور تقول بضرورة الأخذ وعدم الانعزال..

وكما ان التجارب ستتغير لتتجه (داخل النفس) فالشاعر العربي سوف يتجه الى الخارج هذه المرة متابعاً حلم التطور وبريقه الجذاب..

١٤ـ نجد الشاعرة ـ رغم إيمانها في المقدمة باللا قاعدة ـ تتحفظ في انطلاقتها تحفظاً غير مباشر ؛ يصلح مرتكزاً لدراسة نكوصها كاشتراطها (الثقافة) للشاعر. والتعديل لا الخروج على اوزان الخليل. وكذلك وصفها الإبهام بانه غير متعمد... او مقصود لذاته.

١٥ـ تصلح المقدمة حجة للقائلين باولوية السياب في كتابة الشعر الحر. فنازك لم تحتفِ كثيراً بقصيدتها الرائدة (الكوليرا) مع انها احدى قصائد الديوان (ص ١٢١) وتحدثت عن بعض قصائدها مثل (مرّ القطار) و (الخيط المشدود الى شجرة السرو) و (الأفعوان) و (الجرح الغاضب). بينما اغفلت (الكوليرا) المؤرخة في عام ٤٧ ؛ والتي عدّتها فيما بعد (أول قصيدة حرة الوزن تُنشر.[٣] ».

وتعود الشاعرة للحديث عن اهمية الديوان عموماً وما احدث من ضجة حين صدوره.[٤] وترى ان الدواوين الحديثة التي تلته كانت جزءاً من الاستجابة لما طرحته من افكار وتجارب في ذلك الديوان.

هوامش التوثيق :

١ ـ شظايا ورماد ـ نازك الملائكة ـ ط ١ ـ وتتكون المقدمة من احدى وعشرين صفحة (٣ ـ ص ٢٣) ـ مطبعة المعارف ـ بغداد ـ ١٩٤٩. والمقدمة في الطبعة الثانية اثنتا عشرة صفحة فقط وهي الصفحات من ٧ ـ ١٨ وصدرت في تشرين الثاني ١٩٥٩ ـ منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت ـ وقد لاحظت ان الطبعة الأولى من الديوان نادرة. حتى ان الشاعرة نفسها تُحيل الى الطبعة الثانية ؛ حين يرد ذكر ديوانها او بعض قصائده. يُراجع كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ـ ص ٢٤٩ و٢٥٣ و٢٥٠ ـ الهوامش ـ ط ١ ـ بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٦٢.

٢ ـ لملاحظة التراجع ومقارنة افكار المقدمة بما جاء بعدها يُراجع كتاب الاستاذ عبدالجبار داود البصري : نازك الملائكة ـ الشعر والنظرية ـ كتاب الجماهير ـ ٧ ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٧١ ـ ص ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩. واشير هنا الى ملاحظة د. عبدالرضا علي في رسالته للدكتوراه غير المطبوعة الموسومة (نازك الملائكة ـ الناقدة). حيث عدّ دراسة الاستاذ البصري شبيهة بدراسة النويهي (قضية الشعر الجديد) نتيجةً « لانها افرغت نظرية نازك من محتواها النقدي عامدة مع سبق الاصرار » ـ رسالة عبدالرضا علي ـ ص ٤ .

٣ ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ص ٢١ ـ ٢٢.

وتُراجع ايضاً مقدمة الدكتور عبدالهادي محبوبة للكتاب : ص ١٠ حيث عدّ يوم كتابة (الكوليرا) وهو يوم الثلاثاء ٢٧/١٠/٤٧ وضحاه بالذات زمناً لمولد اول نموذج من الشعر الحر...

لكن الشاعرة تقول في هامش مهم (ص ٢١) (وقد ساقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر). بينما نجد في محاولة السياب الأولى (هل كان حباً) قصديه واضحة إذ وصفها بانها من الشعر متعدد الأوزان والقوافي.

٤ ـ قضايا ـ ص ٢٣. وتحدد الشاعرة صيف عام ١٩٤٩ زمناً لصدور ديوانها (شظايا ورماد).

في الشعر ، كما في الحياة ، يصح تطبيق عبارة برناردشو : « اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية » ، لسبب هام ، هو ان الشعر وليد احداث الحياة ، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب احداثها ، ولا نماذج معينة للالوان التي تتلوّن بها اشياؤها واحاسيسها. ولا تناقض بين هذا الراي وما يقسّم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون « كلاسيكي ، رومانتيكي ، واقعي ، رمزي ، سريالي... » فهذه كلها ليست قواعد ، وإنما هي احكام.

وقد يرى كثيرون معي ان الشعر العربي ، لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً ما زلنا اسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها اسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الالفاظ الميتة ، وسدىً يحاول افراد منا ان يخالفوا فإذ ذاك يتصدى لهم الف غيور على اللغة ، والف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم او ادرك ما يناسب زمانه ، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سُنّة. كان سلامة اللغة لا تتم إلاّ إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ الف عام ، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل.

ويقولون : ما لطريقة الخليل ؟ وما اللغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات القرون ؟ والجواب أوسع من ان يمكن بسطه في مقدمة قصيرة لديوان ، ما لطريقة خليل ؟.. الم تصدأ لطول ما لامستها الاقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ الم تالفها اسماعنا ، وترددها شفاهنا ، وتعلكها اقلامنا ، حتى مجتها وتقيأتها ؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون. لقد سارت الحياة ، وتقلبت عليها الصور والالوان والاحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبكِ وبانت سعاد. الأوزان هي هي ، والقوافي هي هي... وتكاد المعاني تكون هي هي ؟

ويقولون : ما للغة ؟ واية ضرورة الى منحها آفاقاً جديدة ؟ فينسون ان اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت. والواقع ان اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ، التي تستطيع بها مواجهة اعاصير القلق والتحرق التي تملأ انفسنا اليوم. انها قد كانت يوماً لغة موحية ، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت باجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، ففصنعوا من الفاظها « نسخاً » جاهزة ، ووزعوها على كتّابهم وشعرائهم ، دون ان يدركوا ان شاعراً واحداً قد يصنع للّغة ما لا يصنعه الف نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك ان الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق ؛ يجد للالفاظ معاني جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني ، فلا يسيء الى اللغة ، وإنما يشدّها الى الأمام. الشاعر او الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة. اما النحوي واللغوي فلا شان لهما بها. النحوي واللغوي عليهما واجب واحدٌ هام. واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام « المرهفين » من الكتّاب والشعراء.

على ان الأديب الذي سنتفق على تسميته « مرهفاً » ، لابد ان يملك ثقافة عميقة تمد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه ، مع اطلاع واسع على ادب امة اجنبية واحدة على الأقل ، بحيث يتهيا له حس لغوي قوي ، لا يستطيع معه إن هو خلق ، إلاّ ان يكون ما خلق جمالاً وسمواً. فإذا خرق قاعدة ، او اضاف لوناً الى لفظة ، او صنع تعبيراً جديداً ، احسسنا انه احسن صنعاً ، وامكن لنا ان نعدّ ما ابدع وخلق ، قاعدة ذهبية.

ولن تقف وظيفة الأديب المرهف ، عند خرق قاعدة هنا ، واضافة معنى هناك ، وإنما سيكون عليه واجب ادق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور ، في اللغات الانسانية الحيّة. سيكون عليه ان يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في ادب عصره ، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها الفاظاً جديدة لم تكن مستعملة. ذلك لأن الالفاظ تُخلق كما يُخلق كل شيء يمرّ عليه اصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة. وهي تكتسب بمرور السنين ، جموداً يسبغه عليها التكرار ، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحد محدود ، يشل عاطفة الأديب ، ويحول دون حرية التعبير.

ثم ان هنالك سبباً آخر هاماً يستدعي هذا الاستعباد للالفاظ التي كثر استعمالها ، هو ان الاذن البشرية تمل الصور المالوفة والأصوات التي تتكرر ، وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها ، وخير مثال لهذا اننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال الفاظ كهذه : « عمبر ، كافور ، غصن بان ، قدّ ، هلال ، صدغ ، عود ، نرجس ، لؤلؤ » وهي الفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوماً مما لا يستعمله إلاّ المجددون من الشعراء.

وقد لاحظت خلال دراستي للآداب المعاصرة ، هذه الملاحظة الطريفة. لاحظت اننا ، في هذا العصر ، قد اصبحنا ننسى المدلول الخاص لكلمة « البدر » فنهملها اهمالاً يكاد يكون كلياً ، ونؤثر عليها لفظ « القمر » وقلّ من الشعراء المعاصرين مَنْ يرضى استعمال كلمة « بدر » إلاّ في الحالات النادرة ، وانا اعترف ، انني اكلف نفسي احياناً متاعب كثيرة ، لكي لا استعملها ، والتعليل السايكولوجي لهذا

يسير ، فانا وسواي نتذكر بلا شك تلك العشرات من الابيات الصماء النافرة التي تركها شعراء العصر المنطفىء الماضي ، واستعملوا فيها كلمة « بدر » حتى جردوها من جمال معناها ، واطفاوها ، وابقوا منها ظلالهم هم عليها.

ربما كان هذا كله من عمل ما يسميه علماء النفس الاقتران Association وربما كان له عندهم تعليل آخر ، سوى ان هذا كله يتعلّق بالسبب لا بواقع الأمر ، فالمهم ان الألفاظ تصدأ وتحول ، وتحتاج الى استبدال بين حينٍ وحين. وقد راينا ان هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو « نصف واعٍ » ، لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة.

* * *

لنعد الى حديث الاوزان.

في هذا الديوان لون بسيط من « الخروج » على القواعد المألوفة ، يُلاحظ ، في قصائد مثل « جامعة الظلال » و « لنكن اصدقاء » و « مرثية يوم تافه » و « اغنية الهاوية » وسواها. وقد يحسن بي ان أؤكد للقارىء انني لا اعدّ نفسي واحدة من المرهفين الذين تحدثت عنهم في الصفحات السابقة ، سوى انني احسست ان هذا الاسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من الف قيد. وساحاول فيما يلي ان ابسط خاصية هذا الاسلوب ، ووجه افضليته على اسلوب الخليل. الأبيات التالية تنتمي الى البحر الذي سمّاه الخليل « المتقارب » وهو يرتكز الى تفعيلة واحدة هي « فعولن » :

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلالْ

وتشييد يوتوپيا في الرمال

اتراني لو كنتُ استعملتُ اسلوبَ الخليل ، كنت استطيع التعبير عن المعنى بهذا الايجاز وهذه السهولة ؟ الف لا . فانا إذ ذاك مضطرة الى ان اتم بيتاً له شطران ، فاتكلف معاني اخرى غير هذه ، املأ بها المكان ، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

يـداك للمس النـجـوم (٥) الوضـاء

ونـسـج الغـمـائـم مـلء السـمـاء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة. الم نلصق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً للشطر بتفعيلاته الاربع ؟ الم تنقلب اللفظة الحسّاسة « الغيوم » الى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التي رفعنا بها المعنى ، وقد اردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟!

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن « المتقارب » ، اما إذا اخترنا « الطويل » مثلاً ، فالبلية اعمق وامرّ ، إذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع ، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً ، فنقول مثلاً :

يـداك للمس النـجـوم أو نـسـج غـيـمـة

يـسـيّـرهـا الاعـصـار في كـل مَـشـرق

ليلاحظ القارىء بلادة التعبير ، وتقلص المعنى . واين هذا من تعبيرنا الأول :

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

وينبغي الاّ ننسى ان هذا الأسلوب الجديد ، ليس « خروجاً » على طريقة الخليل ، وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. فالخليل قد جعل وزن البحر « الكامل » كما يلي :

مـتـفـاعـلـن مـتـفـاعـلـن مـتـفـاعـلـن

مـتـفـاعـلـن مـتـفـاعـلـن مـتـفـاعـلـن

كـفّـاي تـرتـعـشـان ايـن سَـكـيـنـتـي ؟

شـفـتـاي تـصـطـخـبـان ايـن هـدوئـي ؟

مرتكزاً الى « متفاعلن » التي اعتاد العرب ان يضعوا ثلاثاً منها في كل شطر. وكل ما سنصنع نحن الآن ، ان نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر احياناً كقصيدة « جدران وظلال » وهذا مقطع منها :

وهناك في الاعماق شيء جامدٌ

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الستار

يدعى جدار

اواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلات

متفاعلن متفاعل

متفاعلات

متفاعلات

متفاعلن متفاعلات

ومزية هذه الطريقة انها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر الى ان يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء.

* * *

ثم نتحدث عن القافية ، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت . قالوا ان العربية واسعة غنية ، وان ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سُنّة في قصائدها ، ونسوا ان اية لغة مهما اتسعت وغنيت ، لا تستطيع ان تمدّ « ملحمة » بقافية موحدة ، اياً كانت ، ولم ينتبهوا الى ان ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع انها وُجِدَتْ في آداب الامم المجاورة ، كالفرس واليونان.

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي انزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية ، وإنما المهم ان نلاحظ ان هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يُمل السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية. ومن المؤكد ان القافية الموحدة قد خنقت احاسيس كثيرة ، ووادت معاني لا حصر لها في صدور شعراءٍ اخلصوا لها. ذلك لأن الشعر الكامل « الغنائي منه خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريباً » لا يستطيع ان يكون إلاّ وليد الفورة الأولى من الاحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى اول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي اشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي « العائق » ، فما يكاد الشاعر ينفعل ، وتعتريه الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة ابيات ، حتى يبدا محصوله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير بالقافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضي الشاعر يصفّ الكلمات ويرصّ القوافي دونما حسّ. ولذلك ، قلما نجد في ادبنا القديم قصائد موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها الى ختامها. فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية ، وانا اعرف شعراء يختارون القافية ؛ ثم يكتبون البيت وفقاً لها ، وهذا ابرز دليل على مدى طغيان هذه الإلهة المغرورة.

إلاّ ان من حسن الحظ ، ان شعراءنا المعاصرين قد استخفوا بسلطان القافية ، وخرجوا عليه فاستعملوا نظام الرباعية واشباهها ، ويكاد هذا يصبح الآن امراً مقبولاً ، لا يبقي على قوافي هذا الديوان اعتراضاً ، إلاّ انني اعترف مع ذلك بانني اخضعت القافية احياناً ، لاكثر مما فعل سواي ، فنظّمتها في قصيدة « مسامير » هكذا : « ا ب ا ، ب ج ب ، ج د ج ، د هـ د ، هـ و هـ و هـ الخ.»[1] وفي « رماد » التي استعملت فيها نظام الرباعية كما يلي : « ا ب ب ا » وفي « غرباء » التي استعملت فيها نظام « المقطوعة Stanza » وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا « ا ا ب ب ا ب ». اما قصيدة « الكوليرا » فقد كانت المقطوعة فيها اطول مما « ينبغي » قليلاً وقد جرت على النَسَق « ا ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ » على انني حرّرت القافية تحريراً تاماً في قصائد مثل « مرّ القطار » و « نهاية السلّم » و « خرافات » و « جدران وظلال » وسواها ، فتركتها تتكرر كما يشاء السياق دون تقيد بنظام معين ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشعر المرسل Blank Verse. وإن كان لابد من اشارة الى قصيدة « الجرح الغاضب » فلأقرر ان الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الامريكي « ادغار آلان بو » في قصيدته البديعة « Ulalume ».

* * *

قلت ان اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الايحاء ، لان كتّابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تاماً ، إلاّ حديثاً ، فقد بقيت الألفاظ طيلة قرون الفترة الراكدة « المظلمة »، تستعمل بمعانيها الشائعة وحدها. وربما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحاً شديداً الى استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الايحائية للألفاظ ، كالرمزية ،

والسريالية ، على اعتبار ان هذه المدارس تحمّل اللغة اثقالاً من الرموز والاحلام الباطنية والخلجات الغامضة ، واتجاهات اللا شعور ، ومثل ذلك مما لا تنهض به إلاّ لغة بلغت قمة نضجها.

والواقع ان القارىء العربي يتهرب من الشعر الرمزي ، لان اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الاحاسيس المبهمة اول مرة ، فليس غريباً ان تتلكأ قليلاً ، وتتوتر . اما تعليل الامر بان ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس ، والعوالم الخفية التي يعسر ادراكها ، فامرٌ لا اعتقد به انا على الاقل..

ذلك لان النفس البشرية عموماً ، ليست واضحة ، وإنما هي مغلقة بالف ستر. وقد يحدث كثيراً ان تعبّر الذات عن نفسها باساليب غامضة ملتوية ، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في اعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمرّ فيحدّق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، اطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل.

وليست مثل هذه الاحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان ، سوى ان التعبير عنها يختلف. فالانسان العادي يراها في احلامه. اما الفنان فيعبّر عنها بفنه واحلامه معاً. وما دمنا لا نستغرب حين نستيقظ احياناً في اعماق الليل وقد حلمنا اننا نركض حُفاة ، في قبو قديم ، كان جزء من دار خربة كنا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة ، لم نعد إليها خلالها مطلقاً ، ومع ذلك لاحظنا في الحلم ادق الأشياء المنطمسة التافهة التي شاهدناها في السنين الغابرة : ذلك المسمار القديم المعوج على الجدار ، وقد تدلى منه الحبل الباهت القديم . ثم هناك ، على ارتفاع امتار ، انبوب المياه الذي كنا في طفولتنا نتسلقه احياناً. اقول : ما دمنا لا نستغرب ذلك في حُلمٌ فلماذا لا نتقبله حين يصفه شاعر في قصيدة ؟ ان الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسهُ ، كما لو كان يراقب بحراً زاخراً لا شطئان له ولا قرار ، لا يستطيع ان يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة المحوّة ، فهي تلاحقه ابداً ، ولا بد له من وصفها في شعره. والابهام جزء اساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفرّ لنا من مواجهته إن نحن اردنا فناً يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً.

ومع ذلك فالابهام ليس مقصوداً لذاته ، وإنما هو صورة من صور الحياة ، ولذلك يندر ان تجد شاعراً ، كل شعره معقدٌ ملتوٍ اما الذين يتعمدون تعقيد شعرهم ، فقد يكون الدس هَكسلي التمسَ لهم بعض العذر حين قال ان المعاصرين يهربون الى الابهام خوفاً من الوضوح الذي هو الصفة الأساسية في الأدب الشعبي.

وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي ، ان اقول ان طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي الى هذه المدرسة او تلك. وإنما اود ان امهد لطائفة من القصائد التي عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية احياناً ، وباللا شعور احياناً ، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلاّ نادراً ، فهو قد وقف نفسَهُ على معالجة السلوك الخارجي للانسان.

ففي قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » ، حاولت رسم صورة شعبية للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجيء بنبا موت حبيبته. وسيلاحظ ان القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الاهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم ، وحالة الهذيان الداخلي التي اعترته. فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعتري إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً ، لا يتوقعه . فهو إذ ذاك يصاب بشرود كبير عميق ، ويبدو انه لم يسمع النبا. ويتلفت حوله فتتعلق عيناه باول شيء تافه تصادفانه ، فيغرق في التفكير فيه. وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط. كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلاً حتى عاد إليه وعيه وادرك فداحة المأساة التي نزلت به.

ولن يعثر القارىء على شيء في قصيدة « مرّ القطار » إن هو توقع ان يجد فيها وصفاً للقطار او لرحلة في القطار. فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها ان اعبّر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار. فهناك حالة التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه ، مشوبة بلون من الكسل والارتخاء. وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير ، ولون الغبار المتراكم على كل شيء على الحقائب ، وعلى الوجوه والثياب . ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفاً. والقطار يصفر بين حينٍ وحينٍ فيثير احساساً غريباً في النفس. كل ذلك والسكوت يغمر العربة ، التي نام اغلبية الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم. وبين فترةٍ واخرى ، يصدف ان يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بملل وبرود « كم الساعة الآن ؟ » او « متى نصل ؟ » او « اين نحن ؟ » او مثل ذلك من العبارات. فإذا احسّ قارىء « مرّ القطار » ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي.

اما قصيدة « الافعوان » ، فقد عبرت فيها عن الاحساس الخفي الذي يعترينا احياناً بان قوة مجهولة جبارة ، تطاردنا مطاردة نفسية ملحّة. وكثيراً ما تكون هذه القوة ، مجموعة من الذكريات المحزنة ، او هي الندم ، او عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، او صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، او هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، او اي شيء آخر... فالامر متوقف على ذاتية القارىء ، وليس يعنيه ان اعينّ « افعواني » انا ، فذلك امر ثانوي ، وإنما المهم ، ان هذا الافعوان يطاردنا باستمرار وسدىً نتهرب منه ، حتى إذا لذنا باللا برِنْث « Labyrinth » وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة

ابوابه ، حتى إذا استعملنا طريقة الايحاء الذاتي كما صنعت انا في القصيدة :

انه لن يجيء

لن يجيء وإن عبر المستحيل

ابداً لن يجيء

فالنتيجة الحتمية ، انه يجيء اخيراً ، وسرعان ما نصرخ « انه جاء ! » وفي قصيدة « خرافات » يجد القارىء لوناً من الشعور احسه ، ويحسه كثيرون ، كلما ساد السكون مكاناً . فإذ ذاك نسمع بأذن الروح الف قصة تقصها الاشياء الراكدة حولنا. فالسياج يتكلم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت ، و « قصائص الورق الممزق في الخرائب » تحكي اقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسية. و « الغبار » يقصّ قصة النسيان الذي تذرّه العصور على كل شيء ، و « مقاعد الغرف القديمة » تحدّث عن جيل من الناس مرّ بها يوماً ثم انتقل الى افق بعيد مجهول ، وهكذا.. حتى يكاد الانسان الحساس لا يرى شيئاً إلاّ ويحسه يغمغم ويهمس ويطارده بالكلام.

* * *

والذي اعتقده ان الشعر العربي ، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الاساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً ، والالفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية « الموضوعات » ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس ، بعد ان بقيت تحوم حولها من بعد. اقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته. واقوله لانه النتيجة المنطقية لاقبالنا على قراءة الآداب الأوربية ودراسة احدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع ان الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة ، اشبه بِمَنْ يعيش اليوم بملابس القرن الاول للهجرة ، ونحن بين اثنين : إما ان نتعلّم النظريات ونتاثر بها ونطبّقها ، او ألاّ نتعلّمها اطلاقاً.

وقد يفيدنا ان نتذكر دائماً ان التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصرٍ ما. اكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أُمتين او اكثر. فقد يحدث ان امة معينة ، تخمد قابلياتها وتركد قروناً كاملة بتاثير عوامل خاصة. ثم ياتي عليها زمن متوثب يوقظها فتتململ وتتحرك ، وترنو الى ما حولها ، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات ، فتستفيد من تجارب امة مجاورة بقيت نشيطة فاضافت الى الفكر الانساني فصولاً لامعة. فما يمضي نصف قرن حتى تنتهي الامة التي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب ، وتبدأ حيث وقفت الامة المجاورة. تبدأ بالاضافة. وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه خط التطور في تاريخ الأمم ، بحيث لا نستطيع ان نعثر على مذهب ، او اختراع ، او نظرية ، توصلت إليها امة بعينها ، دون أن نستفيد من تجارب الأمم الاخرى.

* * *

آخر ما أود ان اقوله في هذه المقدمة ، انني اؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً. اؤمن انه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات ، ليتبوا مكاناً رفيعاً في ادب العالم.

والف تحية لشعراء الغد.

١٩٤٩/٢/٣ نازك الملائكة

---

(١) تكرار الحرف يعني تكرار القافية.

● جاءت (النجوم) في الأصل. والوزن لا يستقيم إلاّ بقولنا (النجم) وقد صححتها الشاعرة فعلاً في الطبعة الثانية من الديوان.

ح. ص.

قصة قصيرة

الصباح الرمادي

الحبيب السالمي

الصباح رمادي . لاهدف لك سوى ان تمشي . حجارة وحديد . تدعك وجهك الطويل ، في العينين وجع وفي الركبتين ايضا . اصطفاق الابواب . صرير السلم الخشبي . سلال النفايات . طعم القهوة .

الصباح رمادي والعمارات ايضا . هذا وقتك . تنحني وترفع جواربك الى حد الركبتين . صوت الماء في الانابيب . رائحة الخبز الخارج في التو من الفرن . برودة المنشفة والحذاء .

شجرة البلوط التي تراها من النافذة تحرك اغصانها . هناك قرميد وصفائح ومداخن وسطوح لكن ثمة شجرة تلاعبها الريح ايضا . ثمة هواء بارد يتسلل من شق في اسفل النافذة . ثمة سجاد تطاه وانت تبحث عن حذائك ثم وشوشة الماء الذي يبدأ في الغليان .

من منعطف الى آخر ومن حجارة الى اخرى ومن موقع الى آخر . ارصفة مبلطة . برك ماء صغيرة خلّفها مطر الليل . جدران قديمة تكشف عن احجارها ونهر صامت تسير بمحاذاته . ايها النهر دلني على سريرك ! ايها النهر ...

الغيوم تنزاح ، هاهي شمس الصباح ، تظهر لتختفي ، تدلف يديك في جيببك وتسوي ياقة المعطف . اي نشوة في المشي ؟ قدم ترتفع واخرى تنخفض . للمرة الاولى تفكر في انه لابد ان تظل احداهما على الارض كي تتقدم . لاتريد ان تعرف الى اين . المهم هو ان تمشي ففي النهاية انت ذاهب الى مكان ما . ربما تتوقف تحت هذا العمود الاخضر او تلك السارية وترفع عينيك الى السماء لترى اي احساس يخترقك . ربما تجلس فوق هذا المقعد الحديدي الذي على يمينك وتمرر عليه اصابعك او تتوقف امام شجرة توت وتتأمل بكل بساطة اوراقها . هذه غابات فلماذا تبحث بينها عن واحدة . امش . هذا قدرك في هذا الصباح الرمادي . غداً عندما تستيقظ من النوم لاتغادر الفراش . تمّط وتثاءب جيدا . مد رجليك قدر ما تستطيع . ليس مهماً ان يسقط اللحاف فترى اظافرك . لاتكن متشائماً . كل بيضتين وملعقة من العسل كي لاتشعر بهذا الوجع في الركبتين .

رصيف آخر وشجر آخر . نوافذ بستائر بيضاء مغلقة . نوافذ مفتوحة تصدر عنها قرقعة كراس ولغط فرقعة كبريت . ماذا يفعلون في هذا الصباح الرمادي ؟ لماذا لايقراون صحفهم صامتين ؟ لاتتصور اناسا يقهقهون في الصباح !

قطرات مطر خفيفة وهدير سيارة تنعطف قبل ان تراها ووقع قدمين تصران على المشي . لاتدري كم شارعا عبرت . الطريق ينحدر . تتمهل السير خوفا من ان تنزلق . بين حين واخر تحدق في حذائك . قطرة ما نسقط على قفاك . تتوقف وتسوي ياقة المعطف من جديد . لاتستطيع ان تعود الان . الوجع في الركبتين بدأ يخف . ومنخراك الواسعان يعبان الهواء البارد . عمارات على اليمين وعمارات على اليسار . وقع اقدام اخرى . هاهم يقبلون من اتجاهات مختلفة . هذه الوجوه التي تعرفها جيدا يجب ان تتحاشاها . طويلة وعريضة . نظيفة ومرتوية . لكنك لاتريد ان تراها . المهم هو ان تمشي . لاتخفف الوطء . اضرب الارض بكعبي حذائك واحرص الاتعلو وقع الاقدام الاخرى وقع قدميك . هذا تمثال ، تستطيع ان تتوقف امامه وتحدق في وجه الرجل او في يده الممدودة التي تشير الى شيء ما . من الممكن ان تذهب بعيدا في تأملاتك فتحلم بملك يأمر رعيته او بسلطان يلقي خطبة ، يشير الى الشمس اثناء طلوعها . لو طلب منك ان تختار بين هذه الاحلام فماذا تختار ؟ تبتسم للمرة الاولى منذ ان غادرت البيت . بغتة تكتشف انك تبتسم للمرة الاولى منذ يومين . تتذكر الابتسامة ماقبل الاخيرة ثم تخفض رأسك وتستأنف السير . الهواء البارد يتسلل الى رجليك من جديد . ترفع جواربك وتنفعل لانك لم

تفكر في الجوارب التي ينبغي ان تلبسها قبل ان تخرج .
تنظر الى اليمين . لم تعد هناك عمارات . ثمة اشجار وممرات وعشب وكلاب تطل برؤسها خلف السياج او تحاول ان تقفز فوقه . لاتحيد عن الطريق رغم انك تشتم بين حين واخر رائحة الكلاب المبتلة ، ممزوجة برائحة ريقها . اعمدة السياج تتوارى خلفك واحدا تلو الاخر وهذا الوقع الجميل يطربك . المشهد ذاته . شجر وعشب وكلاب تفوح من وبرها المبلل رائحة كريهة .

تستطيع في يوم اخر ان تحدق في كل ماتمر به . تستطيع ان تلامس هذا السياج وان تتطلع الى الشرفات كما تحب ان تفعل احيانا . اسيجة الحديد تغريك ، تثير فيك شهية اللمس . تحب الطرق المسدودة مثلما تحب الحلزون بعد المطر وتأمل الوجه والصوت الذي يعلن عن رحيل القطارات او قدومها في المحطات الكبيرة والساعات الجدارية وتراب الحدائق والارصفة المبللة وشروخ الجدران ، لكن حاول الاترفع رأسك الان وقد حاصروك . هذا صباح استثنائي وهذه مدينة لاحدود لها الا في الخرائط فامش .

هدير السيارات يتعالى ووقع الاقدام ايضا . هاهو قلب المدينة . خليط من اصوات متنافرة . صياح اطفال . تحيات وتوديع . ازير ماكنات القهوة . لاترفع رأسك . يكفيك انك تسمع وتشتم . «أمي .. نسيت أقلامي .. امي ..» . هذا صوت رخو . تشعر برغبة شديدة في ان ترى الوجه . تتخيله ابيض مستديرا . ماذا يفيدك ان ترى وجه طفل نسي اقلاما ؟ انت ايضا كنت تنسى كراساتك او تضيع حذاءك في الصيف لان الطريق طويل او لان المشي حافيا على رمل دافىء يغريك او لأن الاحذية التي يختارها لك ابوك لم تكن تتسع لقدميك «عمن ورثت هاتين القدمين المفلطحتين كخفي بعير ؟ اتريد ان ابدد مالي في شراء الاحذية ياابن الكلب ؟ تعالي يامرأة . انظري الى خفي ابنك .. كن رحيما .. انه ابنك ايضا .. ياابنة الكلب .. اعرفك ..» . صمت وخوف وظل شجرة توت ينداح على الارض . تهرب الى الحقل وتبكي وانت تنظر الى قدميك . الان تحتاج اليهما . بهما تضرب الارض منتشيا . لاتكن متشائما . غدا حاول ان تنظر اليهما واذا وجدت اظافرك طويلة فقلمها .

تنعطف الى اليمين ثم الى اليسار وتوسع خطاك . تريد ان تترك قلب المدينة الى شوارع لم تدركها حركة النهار . شوارع لم تفتح نوافذها ولم يأت موظفوها بعد . دليلك اذناك لكن الهدير لم يخف . هي كبيرة هذه المدينة !! تغير الاتجاه وانت تصر الاترفع عينيك الا عندما يتلاشى هذا الضجيج . هذه صحف مطوية في كشك تكاد تلامس الارض . «المقاومة اللبنانيتن ..» . من السهل ان تعرف البقية لكن كم عدد القتلى ؟ تنتبه الى انك لم تقرأ الصفحات الاولى من الجريدة التي اشتريتها امس . عندما تكون مرتخيا على الكنبة تبدأ دائما بالصفحة الاخيرة بحثا عن اخبار تدغدغ خيالك : فريق من الطباخين يعدون كعكة قطرها ثلاثة امتار . انتخاب ملكة في مهرجان الثوم . عروسان يحتفلان بالزفاف على منصة معلقة في الفضاء . تتصور ثوبا ابيض تذروه الريح واكداسا من البيض وتيجانا وفضاء يعبق برائحة حادة . فجأة يغزوك الصباح . ترتعش ودون وعي تتوقف . «اعتذر» ترى حذاء رجل . تقارن بينه وبين حذائك . الحذاء يرتفع وينزل . متى ستهبط اليد على قفاك ؟ «تدعس الناس كدابّة» . تتماسك وتواصل السير . هذه ركلة على ساقك اليمنى ثم لعنة تتكرر . لماذا لاينوّع لعناته هذا الرجل ؟ اراهن على انه يتقن ترتيب الملفات . انهم قادرون على كل شيء في الصباح حتى اذا كان رماديا . يقهقهون ويصرخون ويطلون برؤوسهم من النوافذ . بعد خطوات تشعر بأثر الركلة . تتذكر الحذاء . لم يكن مدببا لكنه موجع يتصاعد الغضب داخلك . تفتح اصابعك انفعالا لولا الصباح الرمادي لعدت اليه ودست حذاءه .

الهدير يخف . تتوقف وتنصب . هناك وقع اقدام يتلاشى . تستطيع ان تنظر الان لكن كن حذرا فقد تباغتك هذه الوجوه المستديرة . ترفع رأسك ببطء فترى حديقة صغيرة تطوف بها . بين حين واخر ترفع رأسك الى العمارات المجاورة . هناك نوافذ مفتوحة . يخيل لك في لحظة ما ان عجوزا يطل منها بسرعة ثم يختفي . تدفع الباب الخشبي ثم تتوقف . ممرات الحديقة مبلطة . تستأنف المشي ثم تبتسم وانت تستمع الى وقع قدميك . الصباح الرمادي لك الان فامش .

◆ ◆



المربد الثامن ..

مهرجان الكلمة المناضلة والقلم الشريف

برعاية السيد الرئيس القائد صدام حسين بدات صباح ١٩٨٧/١١/٢٤ فعاليات مهرجان المربد الثامن في بغداد والذي شارك فيه الفا شاعر وناقد واديب ، وقد اناب السيد الرئيس لرعاية المهرجان السيد لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام والقى ممثل السيد الرئيس كلمة في افتتاح المهرجان ، نقل فيها تحيات السيد الرئيس القائد الى الشعراء والأدباء والمفكرين العرب والضيوف والأصدقاء ، ووصف المهرجان بانه مهرجان الكلمة الحرة والقلم الشريف وصوت النقاء المعبّر عن ضمير الأمة وتاريخها : في ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وجاء في الكلمة : « .. لقد كنا نحسب الأشهر والأسابيع والأيام لنلقاكم مرة اخرى وها قد مرَّ الزمن مسرعاً لكي نلتقي ثانيةً بوجوهكم الطافحة بالبِشر ونفوسكم التواقة الى الحرية والى كل ما هو خير ونبيل في حياتنا العربية ولكي نستذكر معكم الأيام الرائعة ، التي عشناها في المربد السابع الذي كان بحق عملاً ثقافياً رائعاً وواسعاً وكبيراً ترك اثره على ابناء الشعب والأمة ولكل مَنْ اتيحت له فرصة الاستماع او المشاهدة لأعمال تلك الجلسات والفعاليات ... ».

وجاء في الكلمة ايضاً : « ... ايها الاخوة الأعزاء : ان عودتكم اليوم في مهرجان المربد الثامن تؤكد وفاءكم والتزامكم بقيمة الكلمة المعبّرة في هذا الظرف الدقيق خاصة وان جزءاً حيوياً من اجزاء امتكم العربية وهو العراق يمر بحالة حرب شرسة وواسعة تحمل في عدوانيتها كل ما يحمله التاريخ الفارسي من عقدٍ واحقادٍ ضد العراق والأمة العربية ... ».

ومن الفعاليات المؤثرة في الجلسة الأولى ، كانت اناشيد اطفال مدرسة بلاط الشهداء ، الذين نجو من صاروخ الغدر والجريمة الخمينية ، حيث رددت حناجرهم :

« نحن أزهار بلاط الشهداء

نحن اطفال بلاط الشهداء .. »

فكانت فعالياتهم تعبيراً صادقاً عن امتزاج الطفولة بالشعر والفن والادب ، وقد عبّرت اصواتهم الطفولية عن القدرة العراقية على المضي في طريق النصر وانتزاع السلام من انياب الغدر والوحشية وتثبيت اركانه في المنطقة ، بعدها بدأ الشعراء بقراءة قصائدهم ، التي عبّرت عن بطولة مقاتلينا وصمودهم في جبهات القتال وقد تغنتْ بعض هذه القصائد ببغداد مدينة الشعر والخير والجمال .. واستمرت هذه الجلسات الشعرية على مدى أيام المهرجان.

إن المربد لم يكن نشاطاً شعرياً فقط بل كرنفالاً حقيقياً للفرح العربي والعراقي وجد في بغداد المجد والمحبة خير بقعة زاهية ليتنفس فيها الشعر اياماً حافلة بالفرح الحقيقي واللقاء الصادق بين الشعراء والفنانين والادباء وعشّاق الكلمة المعبّرة عن امثال الانسان العربي وطموحاته في الحياة الهنيئة السعيدة.

ولم يقتصر المربد الثامن على الجلسات الشعرية فحسب ، بل تزامنت فيه الحلقات الدراسية ، التي القى خلال جلساتها الادباء والمفكرون والشعراء بحوثهم الادبية والثقافية في تحليل مضامين القصيدة الحديثة وكانت قصيدة الحرب ظاهرة بارزة في الحلقات الدراسية ، حيث اشار العديد من الدارسين الى مصداقية منطلقاتها الفكرية واعتبارها رافداً جديداً يزخر فنياً بمستلزمات القصيدة المعاصرة ، مضيفة الى القصيدة العربية دماً جديداً وفضاءً أرحب.. وقد استمرت هذه الحلقات الدراسية على مدى ايام المهرجان متخذة لها عنواناً اساسياً : « الشعر العربي عند نهايات القرن .. ».

وكما قام اعضاء الوفود العربية

والصديقة بزيارة الجندي المجهول ووضع إكليل من الزهور على ضريحه ، فانهم قاموا بوضع إكليل آخر على ضريح الشهيد العراقي الذي راح نتيجة الغدر الخميني وذلك بعد زيارة نصب الشهيد.

ومن الانشطة التي قامت بها الوفود ، زيارة جبهات القتال ومعايشة مقاتلينا الأبطال ، حيث قام بعدها اعضاء الوفود بزيارة مدينة البصرة الصامدة تحت القصف الهمجي وقد احيا عدد من الشعراء امسية شعرية تغنت بالصمود البطولي لمدينة الخليل والسياب كما قامت الوفود بزيارة مدينتي بابل ونينوى ؛ اطلعوا خلالها على معالم مدينة بابل الأثرية والحركة العمرانية الصاعدة لمدينة نينوى ، لقد كانت هذه الزيارات الثلاث لمدينة البصرة الصامدة وبابل التاريخ ونينوى المجد تعبيراً حقيقياً لامتزاج ماضي الامة وحاضرها المشرق.

وبقدر ما كان للجلسات الشعرية من اهمية وتأثير وما كان للحلقات الدراسية من ضرورة وتركيز لحقيقة الثقافة العربية وتأشير سمات المرحلة الثقافية في مجال القصيدة العربية المعاصرة ، فان توزيع جائزة صدام للآداب في المهرجان للأدباء والباحثين الذين استحقوها بجدارة اثر بالغ في نفوس جمهور المهرجان وقد قام السيد وزير الثقافة والاعلام بتوزيعها على الفائزين في حفل خاص أُقيم على مسرح الرشيد.

وفي ختام ايام المهرجان وقبل مغادرة الوفود مدينة بغداد ، عاصمة الشعراء في طريق العودة الى اقطارهم حاملين الفرح العراقي العظيم ، باقاتِ وردٍ وسلام ، خلال الأيام الأخيرة ، رفع اعضاء الوفود برقية اعتزاز وتضامن الى الرئيس القائد صدام حسين معبرين فيها عن جُلِّ تقديرهم لرعايته الأبوية للمهرجان. ونيابته الأستاذ لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام لرعاية مهرجان المربد الثامن — ويسرُّ مجلة « الأقلام » ان تورد نص البرقية في فقرة مستقلة — خلال ذلك قرىء البيان الختامي لمهرجان المربد الثامن الذي عقد في بغداد من الفترة ١١/٢٤ ولغاية ١٢/١ من عام ١٩٨٧.

وجاء في البيان الختامي : « ... ان هذه الظاهرة الثقافية المتميزة تقيم الدليل على مدى الإيمان باهمية الابداع في حياة العرب المعاصرين وتصميمهم على ان لا تحول الظروف والتحديات المصيرية بينهم وبين انجاز مشروعهم الحضاري الجديد.» وجاء في البيان ايضاً : « ان هذا اللقاء قد عبّر عن قيمةٍ تتجاوز البعد العاطفي لاسهام هذا الحشد الكبير من المثقفين العرب الى المشاركة التضامنية مع العراق في مساره الكبير وفي مواجهة تحيات المصير ، مما اكسب المهرجان اهمية استثنائية باعتبار ان هؤلاء المثقفين يشكلون طليعة فكرية تعبر اصدق تعبير عن نبض الشعب العربي الواحد من المحيط الى الخليج وتصميمه على ان لا يقف موقف المتفرج ازاء المعركة التي يخوضها شعب العراق دفاعاً عن الوجود العربي.».

وبهذا كان المربد الثامن حلقة متصلة ومتواصلة مع المهرجانات السابقة التي اكدت دور الشعر والثقافة والأدب في بناء صرح الحضارة العربية والانسان العربي الجديد الذي بدأ يشق غبار التاريخ ليثبت للعالم احقيته في الحياة الرغيدة والعيش الكريم.

نص البرقية :

سيادة الرئيس القائد صدام حسين المحترم :

مرة اخرى شاءت سماء بغداد ان تكون خيمة الكلمة المبدعة وشاء ثرى بغداد ان يكون مهاد الفكر الحر ، فكانت دعوة المربد الثامن نداءً كريماً لباةُ الفان من مبدعي الكلمة شعراء وادباء ونقاداً ومفكرين من اقطار الوطن العربي ومن ارجاء العالم كله.

وعبر ايام المربد السبعة كان للكلمة ان تغدو مرافىء لقاء وضفاف محبة تظللها افياء النخيل البغدادي ويعطرها عبق البارود المتاجج في خنادق المواجهة التي صمد الرجال فيها ثماني سنوات ليبقى للكلمة شرفها وللفكر نقاؤه وشموخه.

سيادة الرئيس القائد.

لقد كان لنا نحن المشاركين في مهرجان المربد الشعري الثامن ان نطالع في كل جبين عراقي صورة الطموح التي عجزت قرون القهر والتمزق وعجز عدوان الحاقدين والمتخلفين من الفرس عن اسقاطه ، لقد طالعناه في وجوه اطفال مدرسة بلاط الشهداء وهم يستقبلوننا بالزهور وينشدون اناشيد المحبة والسلام وطالعناه في وجوه الشعراء والكتّاب والمفكرين وقادة المسيرة الثقافية في العراق وهم يفتحون لنا القلوب قبل السواعد وطالعناه أروع ما طالعناه في وجوه المقاتلين الذين ابوا إلّا ان يستضيفونا في خنادقهم ليقولوا لنا.. ان كلمتكم الحرة الشريفة هي ما نقاتل دفاعاً عنه وان كلمتكم الحرة الشريفة ستكون جزءاً من عتادنا في مواجهة العدوان ودحره.

وهكذا كان لهذا الزخم العبقري. ان يجد صداه المقدس في كل كلمة ، وجدت طريقها الى اجواء المربد الثامن وبين منصة الشعر ومنبر الحلقة الدراسية كان عطاء الكلمة يوثق عرس اللقاء بين ابناء الأمة الواحدة ويفتح لمفكري العالم ومبدعيه منافذ التعبير عن قناعتهم بان الانسان العربي القادر على اداء رسالته الحضارية والانسانية قد انبعث من تحت ركام القرون وان لقاءهم به لقاء بتاريخ حضاري شامخ ، كان وبتاريخ شامخ سيكون.

سيادة الرئيس القائد...

ونحن نطوي اوراقنا ونودع اجواء المربد الثامن ، نغادر ونحن مطمئنون الى ان فجر السلام لابد ان يبزغ ، وان شمس النصر لابد ان تطلع من خنادق الصمود وقد حاكت خيوطها سواعد الرجال الذين امتلكوا

شهريات الاقلام

ارادتهم وآمنوا بربهم وبشرف مسيرتهم وفروسية قيادتهم ، فحقّ لهم ان يتجاوزوا المستحيل. اننا نودع بغداد على أمل لقاء ينعقد تحت افياء النصر ، لنغني مرة اخرى لحاضرة الفكرة والحضارة والنضال.. لعاصمة المنصور بالله ابي جعفر وعاصمة المنتصر بالله صدام حسين.

اسمحوا لنا يا سيادة الرئيس ان نحمل كلمتنا أعمق مشاعر الاعتزاز والامتنان لما استقبلنا به من فيض حب ، كانت أروع آياته رعاية سيادتكم لمهرجاننا ومتابعتكم لأدق التفاصيل والوقائع.. انه لشرف كبير تحظى به الكلمة ويحظى به اصحابها.. وانه لدين كبير سنجعل من كلمتنا منفذ التعبير عن احساسنا الغامر به. ودمتم لرعاية جهد الفكر والعطاء المبدع ووفقكم الله في مسيرتي البناء والدفاع عن منجزات البناء.

النصر للعراق وللأمة العربية في مواجهة الأعداء من صهاينة وفرس حاقدين وامبرياليين طامعين والخلود لشهداء العراق والأمة العربية في ميادين البذل من اجل كرامة الوجود.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

■■■

عن المسرح الشعري العراقي

■ حسب الله يحيى

مع ان المسرح العراقي يعاني من غياب النص المسرحي المحلي المكتوب بلغة النثر ، وباللهجة الشعبية غالباً... ومن النادر أن نجد مسرحية عراقية مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، إلّا في القليل ، وتكاد المسرحية الشعبية تغيب عن الحياة المسرحية في العراق ، حيث لا يجد المتفرج أمامه إلّا عدداً محدوداً من النصوص الشعبية ، التي تُعرض ولا تُنشر.. وقلة من النصوص الفصحى تجد سبيلها الى النشر بسبب عدم وجود مجلة متخصصة في شؤون الفن المسرحي ، وكذلك طول العمل المسرحي لنشره كعمل أدبي مستقل في مجلة أدبية أو فكرية.

غير اننا لو عدنا للنظر في تاريخ المسرح العراقي ، لوجدنا ان من أبرز رواده ــ الطبيب الفنان سليمان غزالة (١٨٥٣ ــ ١٩٢٩) قد كتب العديد من المسرحيات الشعبية ، وذلك منذ عام ١٩١١ حيث نشر مسرحيته « لهجة الأبطال » ثم تبعها بمسرحية « رواية علي خوجة » عام ١٩١٣ و « الحق والعدالة » عام ١٩٢٩ ــ تراجع بهذا الخصوص دراسة د. عمر الطالب/ سليمان غزالة والمسرح الشعري في العراق / مجلة بين النهرين/ عدد ١٩٧٨/٢٠.

ويطلق د. الطالب على هذه المسرحيات ــ التي طُبعت ولم تُعرض ــ مصطلح « الحواريات » مع انه أشار الى ان صاحبها « ناظم جاهل لعروض الشعر وغير عارف بالبناء المسرحي الشعري ، وان الذي دفعه الى نظم حوارياته... تأثره بالمسرح الكلاسيكي الأوربي أولاً. وتأثره بافكار الثورة الفرنسية وبالذات العدالة والمساواة..» وذلك ــ كما يرى د. الطالب : « جاء الحدث في المنظومات الثلاث مبعثراً مفككاً ، خالياً من الوحدة ، فهو يتشعب ويتفرع وينزلق في مهاوٍ جانبية لا تخدمه بقدر ما تبعثره وتشتته ».

كما يشخصها د. الطالب بـ « الكثرة داخل المنظومة الواحدة ، وتوزع الشخصيات وعدم قدرة ادارة الحوار ، وانها شخصيات جاهزة ، ومنقسمة الى قسمين لا ثالث لهما ، وانها كثيرة ومسطحة على خلق الصراع ، وضعف الحركة المسرحية فيها ، ولا اهمية للأسماء فيها.. فهي قصيدة غنائية تقليدية ».

إلّا ان هذا التحديد الزمني ، يؤشر على ان المسرح العراقي قد عرف الشعر في المسرح على مستوى النشر في الغالب ، وليس بين أيدينا ما يشير الى وجود عروض مسرحية شعرية..

حتى ان مسرحيات شكسبير واليوت وغيرهما ، قد عرضت في العراق نثراً

لا شعراً ، عدا بعض مسرحيات احمد شوقي التي عرضها المسرح المدرسي في العراق كدراما شعرية تستهدف التعليم ودقة التعبير قبل اي شيء آخر.. ففن المسرح فيها ثانوي عن كونها قصائد موزعة على لسان عدة شخصيات.

كذلك عرف شعرنا العربي ، المسرح الشعري من خلال : صلاح عبدالصبور ، عبدالرحمن الشرقاوي ، عزيز اباظة وغيرهم ، ويدرس د. محسن اطيمش أعمال هؤلاء الشعراء اضافة الى أعمال الشاعر العراقي خالد الشواف ، والشاعر المصري احمد شوقي في كتابه المهم : « الشاعر العربي الحديث مسرحياً » / وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٧.

كما يعالج د. جلال الخياط في كتابه « الأصول الدرامية في الشعر العربي »/ وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ١٩٨٢ ــ موضوع المسرح الشعري ، على نحو يبرز القيمة الدرامية في القصيدة العربية ، اكثر من عنايته واهتمامه في البناء المسرحي الشعري.

ويدرس د. عبدالستار جواد في كتابه « في المسرح الشعري »/ سلسلة الموسوعة الصغيرة (٤٩)/ وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ١٩٧٩ ، جوانب متعددة ومكثفة للمسرح الشعري الأوربي المعاصر ، ويتعامل مع فن المسرح من حيث كونه أدباً اكثر منه عرضاً على الخشبة من خلال قراءته الجادة لنصوص ودراسات أجنبية معنية بالمسرح الشعري.

ومثل هذه الدراسات تفيدنا في جوانب الاستقصاء عن معطيات ومفاهيم المسرح الشعري العربي والأجنبي عموماً ، دون ان تتوقف عند أسباب غياب هذا المسرح الشعري في العراق.. مثلما يفيدنا كثيراً كتاب رونالد بيكوك « الشاعر في المسرح »/ ترجمة : ممدوح عدوان / دمشق ١٩٧٨ حيث يدرس اتجاهات الشاعر في الدراما الشعرية.



لكن ثلاث دراسات قدمها الناقد حاتم الصكر عن مسرحية « الأسوار » لخالد الشواف ، ومن ثم تواصله لتوسيع الاهتمام في دراسة « الشعر والمسرح » ــ تراجع اعداد جريدة الجمهورية في ١٩٨٥/١٠/١٧ و ١٩٨٣/٨/٢٩ و١٩٨٣/٩/١٢ ــ تعد مصدراً مهماً في دراسة المسرح الشعري في العراق خاصة ، والعربي عامة ، والذي يفتقد الكم والنوع... فنحن لا نجد عرضاً مسرحياً شعرياً منذ سنوات طويلة ، مثلما لا نجد مسرحاً باللغة الفصحى إلّا معرَّباً ، أو تجريبياً لعدد من المسرحيين الشباب أو من المسرحيين الذين يكتبون للمسرح لأول مرة كالشاعر يوسف الصائغ في مسرحيتيه : « الباب » و « العودة » النثريتين.. وعدا ذلك يشهد مسرحنا العروض المسرحية الشعبية التي ينتهي فعلها حال انتهاء العرض.. وقسم من المسرحيين العراقيين الذين بدأوا نصوصهم بالفصحى ، انتقلوا الى اللهجة العامية بغية ترويج واطلاق العنان لحريتهم في الحديث بالعامية ، حيث تشكّل لغة الشعر ، واللغة الفصحى كذلك عائقاً تعبيرياً أمامهم ، فهي لغة يفترض فيها الدقة والتهذيب والايجاز.. اضافة الى ان لغة الشعر تتطلب خبرة في عروض وموسيقى الشعر وصوره وأحاسيس القصيدة الدرامية.

ومع ان الشاعر خالد الشواف قد كتب ثلاث مسرحيات شعرية هي : شمسو ، الأسوار ، الزيتونة ، إلّا انها ــ في حدود علمنا ــ لم تأخذ طريقها على خشبة المسرح ، وظلت مادة أدبية منسية ، ومرجعاً ضرورياً كلما تناولنا موضوع المسرح الشعري.

ويعترف الأستاذ خالد الشواف بان مفهومه للدراما « لا يخرج عن الأطر التي تحدد السمات العامة للدراما كما كتبها المسرحيون الذين قرأت لهم من الغربيين خاصة ، ذلك لأن المسرح العربي حديث النشأة » ــ تراجع جريدة القادسية (خالد الشواف / في محكمة المسرح الشعري) ــ حوار : احمد هاتف / العدد/ ١٩٨٧/١/١٨ ــ.

وفي هذا الرأي يلتقي مع الرائد المسرحي سليمان غزالة الذي درس الطب في الخارج ، وتواصل مع المسرح الشعري الغربي ، وكلاهما : (غزالة والشواف) اتخذا من القيم الانسانية والتاريخية سبيلاً لتقديم

مسرحي شعري ، وواكبهما فيما بعد عدد من المسرحيين العراقيين الذين كتبوا مسرحيات شعرية عراقية مثل : قيس لفتة مراد ، محمد علي الخفاجي.. وغيرهما. وكتب الشاعر معد الجبوري مسرحياته : آدابا ، شموكين ، الشرارة ، معتمداً على أساطير ومصادر تاريخية ، كذلك كتب الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد مسرحيته « الزفاف » و « الحر الرياحي » تلك الشخصية التي كانت مأساتها الأساس هي (الاختيار) بين واقعٍ معيّن ، وحقيقة داخلية.. ولكل اختيار حساباته في استشهاد الامام الحسين (ع) ، وهي من أبرز الأعمال المسرحية الشعرية العراقية التي ظلت تتعثر في تواجد نصها معروضاً.. ذلك انها تمتلك أفقاً شعرياً درامياً عالياً ، وصوراً شعرياً من النادر ان نشهد مثيلاً لها في أدبنا المسرحي العربي. يقول عبدالرزاق عبدالواحد على لسان شخصية (الشمر) :

« أرى بعيني جسداً لا رأس له
ينهض كل ليلة
يطوف في الشوارع
أبصر كل ليلة رأساً عظيماً يتدلى
يعبر السطوح
يلصق بالأبواب والنوافذ
يبحث عن أكتافه.
أراهما يقتربان حدّ ان يلتقيا
حتى إذا كادا
يموج الدم في الأرجاء ».

وعلى لسان (الحر) يقول :

« أي خصم بليت به اليوم ؟
عُمرَك اسرجت للريح كل مهباتها
كل ارسانها تتقاطع تحتك
ما انكفأتْ صهوةٌ أنت فارسها
ثم ها أنت.....».

لقد كان لمسرحية « الحر الرياحي » أن تكون نموذجاً أخاذاً في بناء المسرح الشعري العراقي ، إلّا ان جملة أمور حالت دون ان تجد هذه المسرحية سبيلها الى الاهتمام كعرض أولاً ، أو كعمل أدبي يحتاج الى دراسة نقدية متأنية.

ومن هنا نتبين ان غياب المسرح الشعري في العراق يعود الى عدة أسباب نوجزها بالنقاط التالية :

(١) مشكلة اللغة ، حيث ان الممثل العراقي لا يتقن — في الغالب — فصاحة اللغة ، ويفضل العامية لسهولتها على لسانه ، وسرعة حفظه لحوارها.

(٢) عدم خبرة الشعراء بدراما المسرح ، وعدم خبرة كتّاب المسرح بفن الشعر.

(٣) صعوبة التلقي ، حيث ان هضم اللغة الشعرية الدرامية تحتاج الى قدرٍ كبيرٍ من الانتباه من قبل المتفرج.

(٤) محدودية موضوعات المسرحية الشعرية ، حيث انها تعتمد احداث التاريخ مصدراً رئيساً لها في مخاطبة التاريخ ، دون ان تعالج موضوعات معاصرة وبمنظور راهن وقريب الصلة بحاضرنا المعاش.

(٥) غلبة مفهوم المسرح الكوميدي ، على المسرح التراجيدي.

(٦) رسوخ مفهوم المتعة المسرحية ، لا المتعة الفكرية والثقافية في حياة المشاهد العراقي ، ومثل هذا السبب يحتاج الى قدر من التأني والتأمل والترقب بغية استدراج المشاهد الى الأعمال المسرحية الجادة والشعرية على وجه الخصوص ، حيث وجد الشعر له جمهوراً يستمع إليه ويقرأه ، لكن هذا الجمهور هو غير جمهور المسرح الشعري النادر أو النثري الجاد ، إلّا في حدود قليلة..

(٧) ليس من السهولة تنفيذ نص شعري مسرحي على الخشبة ، حيث ان الحاجة الى ممثل قادر على الاداء.. اداء متقناً ولغة فصيحة أو اقناعاً ، ووجود تقنيات ومؤثرات صوتية وموسيقية.. من شأنها ان تحقق نجاح المسرح الشعري ، وبعكس ذلك تبقى مادة قريبة الى (المحفوظات) التي تلقى في المدارس ويتم فيها تقسيم الأدوار.

على ان مسرحنا العراقي قد شهد في الأعوام الأخيرة سلسلة من العروض المسرحية التي تعتمد على قصائد من : البيرتي ، ناظم حكمت ، السياب ، حميد سعيد ، سامي مهدي ، يوسف الصائغ ، محمود درويش ، معين بسيسو وغيرهم..

إلّا ان تلك العروض بقيت في طور المحاولات المسرحية التجريبية.. وقد ساهم فيها مسرحيون معروفون بأعمال مسرحية كبيرة مثل : د. عوني كرومي ود. عقيل مهدي يوسف ، سعدون العبيدي ، وجدي العاني ، قاسم محمد.. الى جانب عدد من المسرحيين الشباب. وهي ظاهرة لا تأخذ أهميتها في بلورة مسرح شعري في العراق ، حيث ان القصائد المنتخبَة والمعدة لم تُكتب أساساً لتمثل ، وإنما لتلقى وتُقرأ كمادة أدبية مستقلة لا علاقة لها بالمسرح. وقد اختارها وأعدها عدد من المسرحيين في العراق تحت عاملين : أحدهما : اعلامي والثاني تجريبي وكلاهما ، لا يعول عليهما في خلق مسرح شعري عراقي.

إن السبيل الحقيقي لايجاد مثل هذا المسرح لابد أن يقوم على ثلاثة عوامل أساسية :

الأول : شاعر درامي ، ومخرج يعي الدراما الشعرية وله ذائقة وقراءة خاصة للشعر.

الثاني : متلقٍ ، متواصل مع فني الشعر والمسرح.

الثالث : ممثل محترف ومبدع ، فصيح اللغة ، قارىء جيد للشعر ، عارف بحرفية الشعر والمسرح معاً.

ووفق هذه العوامل يمكن لمسرحنا الشعري العراقي بناء وجوده وتعزيزه وترسيخ معايير خصوصيته التي ننتظر ميلادها..

لوركا في أعمال شاعرين عراقيين

■ د. لوث جارثيا كاستيون
■ ترجمة : طلعت شاهين

من الأمور المعروفة ، التأثير الكبير لواحد من كبار شعرائنا المعاصرين في الشعر العربي المعاصر ، ألا وهو الشاعر فدريكو جارثيا لوركا.(١)

لماذا حضوره في هذا الوقت بالتحديد ؟ سؤال مهم ، لو اننا تذكّرنا ان هذا الشاعر الغرناطي قد أُغتيل في اغسطس /آب عام ١٩٣٦ ، في الوقت الذي ذاع فيه اسمه في الأدب الأوربي.

السبب بسيط جداً ، فإسبانيا في ذلك الوقت كانت بعيدة عن العرب الذين كانوا يطالعون الآداب الفرنسية والانكليزية أو الروسية ، وذلك لأسباب تعود الى الاستعمار وأسباب أخرى كانت تجعل من الصعب الوصول الى الأدب الاسباني ، ومع ذلك كانت هناك ترجمات من لغات أخرى ، وبدأ اسم لوركا يعلن حضوره ، ليس فقط في الواقع المرير بل تحول الى رمز : الشهيد الذي قَدَّمَ دمه قرباناً من أجل انتصار العدالة والحرية.

هناك أسباب عديدة لوضوح هذا الرمز ، منها الأحداث التراجيدية التي تسببت في موته في وقتٍ من أسوأ الأوقات في تاريخ إسبانيا المعاصر : الحرب الأهلية ، الجريمة حدثت في غرناطة ، المكان الذي يقول فيه : خضراء ، أحبك خضراء ، خضراء الريح خضراء الأفرع ، المركب على البحر والجواد في الجبل. كان الاغتيال في غرناطة ، المدينة التي التقى فيها بقلبه ، فلا بشاشة اشبيلية ولا عبوس قرطبة وجد فيهما قلبه ، ولكنه وجده في جبال « سييرا نيافادا » التي ما تزال تحتفظ بأسمائها العربية ، والتي يسيطر عليها ما هو ليلي وتراجيدي ، الموت والخلود ، هناك التقى بقلبه ، وهناك أُعتقل وعوقب بالموت دون محاكمة ، وأُعدم في اليوم التالي لإلقاء القبض عليه ، على بعد خطوات من الحمراء وغرناطة.

هذه الأحداث تبدي الأسباب المباشرة للجملة المعروفة لفرانكو والتي قال فيها : « لو حتم الأمر ، لأمرت بإعدام نصف إسبانيا » بدأ تمجيد الموت في عهد هؤلاء كالجنرال فرانكو الذين كانوا يصرخون في بربرية غريبة : يحيا الموت ، وبدأت المذابح التي جعلت كاتباً فرنسياً يقول : قتلوا كما تُقطع الأشجار ، كل هؤلاء لم يستطيعوا أن ينزعوا حبة صغيرة زُرعت في العقول الجديدة التي كانت تبحث عن طريقة لتعيش الحياة ، ليست راكعة ولكن واقفة على أقدامها ، وبجباه عالية.

هذه النطفة ، خضراء دائماً كزهرة « الايدلويس » ، دائمة الخضرة ، متفتحة دائماً وشابة ، تحيط راية السلام ومن خلفها تسير كل الشعوب ، انها زهرة جارثيا لوركا ، وموته الدموي تحوَّل الى بذرة السلام والمآخاة الانسانية.

ما هذا اللقاء بين شاعر غرناطي والمثقفين العرب ؟ أولاً لأن لوركا لم يكن من التجريديين لا يفهمه إلاّ الذين يكونون دائرة ضيقة ، لقد كان على العكس تماماً ، شاعر بحث عن نفسه في تراث وحياة شعبه ليصل من خلالهما الى عقل وقلب الشعب. كما قال الناقد المصري المعروف لويس عوض : مَنْ يقرأ لوركا يحس رائحة إسبانيا ، دم الثور والأرض الجافة ، خشونة الرجال الحديدية ، النساء المحبوسات في سجن الدين ، والأفكار والأساطير.(٤)

لوركا لم يخجل ابداً أو يبتعد عما هو شعبي ، لأنه يقلل من مستوى فنه أو انه نوع من الابتذال ، كما يعتقد البعض ، ويرون ان الشاعر يجب أن يحبس نفسه في برج عاجي ويحاول ان يبتعد ما أمكنه عن الرياح التي تأتي من الشعب ، العكس تماماً لوركا اقترب من الشعب ليأخذ منه ويعيد إليه ، معمقاً تأثره به ، الشعب بالنسبة للوركا كان منبع فنه ، عاش معه ، وعرف كيف يلقح أشعاره ومسرحياته ببؤس ومعاناة شعبه ، فتراث الشعب الغني أغنى أشعار لوركا ، ولم يكن الشعب بهذا وسيلة في شعر لوركا أو مناسبة عابرة وإنما كان غاية استقرت في أعماق وجدانه ونذر نفسه لها.

هناك سبب آخر أكثر أهمية ، فالتأثير الكبير للشاعر ت. اس. اليوت في الأدب العربي في الخمسينيات يمكننا ان نقارنه بتأثير لوركا في الستينيات وحتى هذه اللحظة ، ومع ذلك يمكن تقدير هذا التأثير لكل منهما ، فالأول له تأثير في الشكل والتكوين واستخدام الألفاظ ، أسلوب التداعي والحوار الداخلي ، أما لوركا فقد كان تأثيره هو نفسه كشاعر ، وشهيد ، ومصلوب ، يحمل على كتفيه تراث وحياة شعب ، وهو ما تحوَّل الى موضوع شعري عند الشعراء العرب.(٥)

وكأمثلة مباشرة للكاتبين الذين نقدمهما ، يمكننا ان نتحدث عن كاتبين آخرين ، أحدهما مصري هو صلاح عبدالصبور والآخر عراقي هو عبدالوهاب البياتي ، الأول في ديوانه الذي يحمل اسم « أحلام الفارس القديم » يتضمن قصيدة موجهة الى لوركا ، بينما البياتي ، يرى ان موت لوركا موضوع حاضر في ديوانين على الأقل من أعماله « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة ».(٦)

منذ سنوات طويلة والشعب العربي

بشكل عام والعراقي بشكل خاص يعيش تجربة الحرب ، والحرب اصبحت جزءاً من حياة الشعب العراقي اليومية (الأخبار اليومية في الصحف والتلفزيون ، الحديث الدائم عن النصر العسكري الذي يحققه الجيش العراقي ، صور القتلى والأسرى الايرانيين ، ظهور حركة واسعة في أدب الحرب .

محاولة التعايش مع المأساة تدفع الانسان الى البحث عن النموذج (المثال) نموذج الآخرين الذين عاشوا واقعه ، ولكن دون التخلي عن مُثله العليا او قبول ما يُفرض عليه. انهم أناس ما زالوا يموتون ووصلوا الى المستحيل : تركوا خلفهم آثاراً للحياة تكفي الانسانية جمعاء.[١]

لا نغالي إذا قلنا ان لوركا هو النموذج الجديد للمسيح المصلوب : القبض عليه يوازي التعذيب ، بينما اغتياله في « عين الدمع » ما هو إلاّ الصليب المعاصر.

لوركا وموته يتاكدان في الشعر العربي المعاصر كنموذج للحرية في زمن الفاشستية المتشبث بالواقع النازي.

لوركا يبدو كنموذج مثالي للتآخي الشعري الذي يدافع عن الحرية ، الذي يعاني من العزلة ويبحث عن الاتحاد بالانسان في مواجهة مسخ العالم الذي يعيش الكارثة الاجتماعية والسياسية. لان لوركا عبر الموت ، ذلك الموت الذي يحوم على العالم العربي ، يتشكّل في خرافة الحياة.[٢]

لوركا في الأدب العراقي المعاصر هو « تموز » الإله السومري والأكدي ، الذي يموت. تحول في سوريا الى « ادونيس » انه إله الربيع الذي يموت في مواجهة الخنزير الذي هاجمه عندما كان يصطاد ، فروى واخصبَ الأرض بدمائه ، ويولد من جديد كل ربيع فيخصب الأرض. ولوركا هو الحسين المقتول في كربلاء ، هو المسيح في مسيرته من جبل الجليل الى جبل الزيتون.[٣]

لوركا بالنسبة لمؤلفينا هو انعكاس المرارة التاريخية لاسبانيا في بحثها عن الحرية. وفي صورة، تمتزج الصورة الرومانتيكية التي تشع باشراقة الدم ، وهو ايضاً بالنسبة لهما ، الصورة التي تمنح الانسان القوة لياخذ بنصيبه من النضال من اجل الحرية.

الشاعران هما : حسب الشيخ جعفر وخزعل الماجدي ، من جيلين مختلفين ، ويختلفان في الشهرة ايضاً ، فالأول قد لا يروق للجميع شعرياً ، ربما بسبب من ظهور شعره لدى بعضهم لا معقولاً وغير مفهوم وبعيد عن النموذج الكلاسيكي ، لكنه على الرغم من ذلك كله قد احتل مكانة مهمة في مسيرة الشعر العراقي الحديث.

اما الآخر فربما لصغر سنه لم يحصل بعد على الشهرة او ينتشر شعره بعيداً عن دوائر محصورة جداً ويعتبره الشباب من جيل السبعينيات ، واحداً من بين أهم الشعراء بينهم.

ومع ذلك ، فكلاهما يمكن اعتباره من شعراء ما يُسمى بـ « الشعر الجديد » الذي يرى في الشعر رؤيا أو رسالة مبهمة. والاثنان من خلال المفهوم الجديد للشعر المعاصر لا يريان ان مهمة الشعر هي التعبير عن الفكرة فحسب وإنما التعبير عن الفكرة بطريقة خاصة ومتميزة ، ولكنهما يعبران بشكل مختلف.[٧]

من خلال القصائد التي اخترناها لهما تبدو صورة لوركا حاضرة ، في شعر « حسب » من خلال اللون الأخضر الذي ينتشر برقة من خلال الأبيات الواضحة والمنقولة حرفياً « خضراء ، أحبك خضراء » والتي ينقلها كما هي في ترجمتها العربية. لا يذكر اسم لوركا بشكل محدد ، ونعتقد ان هذا غير مطلوب ، فهذا البيت من الرومانث ، في اي ترجمة الى اي لغة يبدو متوحداً مع شاعر من « فوينتي باكيرو ».

وعند الشاعر الثاني ، هناك اشارات تذكر اسم لوركا ، اسم المدينة التي وُلِدَ فيها ، وموته وقبره ، دون نسيان ان عنوان القصيدة « اخاف عليك من لوركا » ، والقصيدة الثانية لخزعل تحمل اسم « تجلى النبي الاندلسي » ، مؤكداً بهذه الطريقة على ما قدمنا في البداية من هذه الدراسة ، لوركا تحول الى نبي والصفة التي اطلقها عليه لا تعطي مجالاً للشك في هذا.

ولد حسب الشيخ جعفر عام ١٩٤١ ، في مدينة « العمارة » وبعد ان انهى دراسته الثانوية عام ١٩٦٠ ، سافر الى الاتحاد السوفييتي وحصل على الليسانس في الأدب الروسي ، وعندما عاد الى العراق عمل لعدة سنوات كمشرف لغوي في اذاعة بغداد ، ويعتزل حالياً الحياة العامة ، ويكرّس حياته للشعر والترجمة للشعراء الروس ولوركا (عن اللغة الروسية) وينشر هذه الترجمات في عدد من الصحف والمجلات.

بدأ انتاجه الشعري عام ١٩٦٤ ، وصدرت له الأعمال التالية :

نخلة الله	١٩٦٩
الطائر الخشبي	١٩٧٢
زيارة السيدة السومرية	١٩٧٤
في المرآة عبر الحائط	١٩٧٢[٨]

وشعر حسب تغطيه مسحة من الحزن الدائم ، ويرجع ذلك الى رؤية الشاعر وتامله للموت ، القسوة ، الخواء ، والانكسار ، ويبحث عن الأمل عبر الحب. يطلب ويمد يداً بحثاً عن مخرج من الظلام ، لكن اليد لا تجد شيئاً ، فسرعان ما تعود ، لا تجد سوى وجه يبدو كتلك الفراشات التي عندما نلمس اجنحتها لا تترك في ايدينا سوى غبار لامع. شعره يقدم الحياة الحالية في احداثها العبثية والتي تبدو غير منطقية ، ولذلك ياتي الشعر غير منطقي ، وتطالعنا صور تجعلنا احياناً نحس بفقدان الترابط فيما بينهما تارة وبتراكم الرموز المتعددة وغير المعقولة تارة اخرة.[٩]

وعلى اية حال يمكن التاكيد على ان شعر حسب الشيخ جعفر ليس مزاجياً ، على العكس فهو نابع من فكر عميق ويحتوي على توازن مؤكد ، لا يمكن وصمه بالتشاؤم ولا التفاؤل انه شاعر كبير جاد ، ومخلص وبعيد جداً عن الأسلوب العرضي الذي يبدو في شعر شوقي أو نزار قباني ، شعر حسب

رمز يتخطى اللحظة الآنية والمكان المحدد ليتواصل مع الآفاق الانسانية العميقة.

الشاعر حسب الشيخ جعفر ، يجمع في شعره أساطير متعددة لرجالٍ متمردين ، كشخصية (فيداس) العقل الاغريقي الذي حاول ان يجسدالجمال ، أو ابو نواس في بحثه عن النشوة الزائلة ، أو فيدرا الشبقة ليوربيدس ، التي تجسد الجمال التراجيدي المعذَّب ، أو اورفيو في نضاله العابث ضد الموت ، أو لوركا بالأخضر في أشعاره البليغة التي لم يقتلها الموت ، والذي يحمل في اسمه تدفق القصائد ، والذي يعتبرها الشعراء العرب ، آخر النصيريين الذي حكموا غرناطة ، فهو الشهيد ، تماماً مثل الآخرين الذي سقطوا دفاعاً عن الحياة والإخاء.

ولا يوجد في شعر حسب هروب من الواقع ، فالعزلة تلتف على نفسه خالقة عالماً شعورياً من الأصوات المبهمة ، والضحكات ، والدموع . الشاعر يحس فراغ الحاضر الذي يتجسد في الفوضى أو الانفصال عن عالم يتعانق فيه الآني مع الماضي ، والذكريات والانتظار الذي ينتج لنا هذا الواقع اليومي المشكوك فيه :

«.. لكن حين تدق الساعة دقتها
الأولى في البرج وتصفر في احشاء
الليل الريح ، اقلب أوراقي
أو أذرع أرض الغرفة ، مكتئباً
كالمحكومين المنفردين »(١٠)

هذه الأبيات من قصيدة « زيارة السيدة السومرية » تؤكد العزلة الباردة ، الصمت الذي لا يكره سوى دقات الساعة فتقلق الشاعر الذي يقارن نفسه بالمحكوم عليه بالموت ، الذي يتألم تحت وطأة الانتظار ، وصدى خطوات الجلاد الثقيلة التي تقوده الى المقصلة.

اللحظة بكاء ، البكاء على أشياء بعيدة ، ضائعة ، البكاء على توقف الزمن ، الذي لا يسرع إلّا عند اقتراب الموت.

إنه لأمر غريب ان نقارن التشابه بين الشاعر وأعماله ، لون شعره الرمادي ، وجهه الزيتوني ، تعبير الاشتياق في عيونه التكشيرة الخائبة لابتسامته الضائعة في رماد الذكريات ، اخضرار الشخصيات التي تتعالى على قدرها ، الشوق للسعادة وخيبة الحاضر ، والقصيدة التي نقدمها من ديوانه « زيارة السيدة السومرية » المنشور عام ١٩٧٢ ، في هذه القصيدة ، مهرج السيرك يبكي كلبته التي ماتت في حادث منذ أيام ، والمهرج يحمل دائماً في جيوبه صورتها التي كانت ترافقه.

غموض القصيدة هنا ظاهري فحسب ، فهناك نظرتان : الأولى من الشاعر الى العالم الخارجي ، والثانية التي يرتد بها الشاعر الى الداخل ، حيث يرتد الشاعر الى داخل نفسه ويمر بعينيه على الواقع وتعود إليه الذكريات الحزينة لكلبته الميتة ، ووجوه كئيبة بحمى العمل ، وجوه تغطيها الأصباغ السائلة من شدة الحرارة. والتعبير الغبي للطبيب البيطري ، صور لشوارع مزدحمة بالبشر ، أصوات المذياع ، سيارات مسرعة ، مكاتب مزدحمة بالملفات المبعثرة فوق بعضها ، وصور ورموز تظهر مرتين لأبيات لوركا ، هناك تأثير حقيقي من السوريالية تبدو في تحطيم الجمل المعتادة وإيثار الصور العادية المفاجئة.(١١)

تبدو كتابة ميكانيكية لذهن مشحون بتأثير الكحول ، والذكريات المتراكمة.

ومع ذلك فالقصيدة ليست مواجهة لمجتمع راكد ، أو طبقة اجتماعية ولا هي وثيقة سيكولوجية ، انها شهادة ونداء ميتافيزيقي ، والموات الحزين الذي يرقد في أعماق الواقع اليومي ، ذلك الاختناق الذي يسميه سارتر « الغثيان ».

هناك ثلاثة انواع من الأرواح : الميتة ، لهؤلاء الذين يعيشون بلا أمل ، تغط عليهم ، ودون أمل في الخلاص ، وفي مواجهة هذه الأرواح نجد تلك التي لا تستطيع الحياة دون مواجهة ، والتي تجد انه من المستحيل الحياة في هذه الأرض الساكنة ، وأخيراً هناك النوع الثالث ، وهي تلك الأرواح التي ينتمي إليها الشاعر حسب الشيخ جعفر ، وهي التي لا تكتشف الملل فقط ، الذي هو اول الطريق الى التمرد ولكنها تذهب الى أبعد من ذلك ، فأحلام الرؤية يغلفها التصلب واللا مبالاة ، ولا يستطيع غير الكحول أن يدفعها الى الخروج من هذه اللا مبالاة.

كل القصيدة تتركز في جملة : « انني بعدها ضائع...» انها تصوير لغياب الوعي عند الشاعر ، وفي لحظة معيَّنة شيء ما يصدم ذاكرته الحزينة ، هذه الجملة التي تتكرر فتوضح وعي الشاعر فيطلق خطابه المتدفق من اللا وعي. ويمكن مقارنة القصيدة بقصيد سيمفوني يتضمن نغمات ثانوية متعددة وفي لحظة معيَّنة تبدأ النغمة الرئيسية.

القصيدة كما يشير عنوانها مدورة ، ولها مسافة زمنية معيَّنة ، يوم كامل ، فجر اليوم يبدأ باستخدام الفعل « يبكر » والذي تبدأ به القصيدة وتنتهي بالليل ، الذي يعبّر عنه بآخر اتوبيس يسير مسرعاً والنعاس الذي يداعب جفون الشاعر ، ذكريات موت كلبته تختلط بصورة الحرب الفيتنامية ، وطائرات الأعداء تلقي القنابل على قبعات القش ، يا له من مشهد جميل عندما تلتقي التكنولوجيا والطبيعة ! ويجب أن نذكر ان حرب فيتنام ونتائجها بالنسبة للعربي ، رمز يؤكد ان النصر دائماً يحصل عليه مَنْ يستحقه ويناضل من اجل حريته. انها الأسطورة المعاصرة لما ذكرته التوراة عن المواجهة بين داوود وجالوت ، وبعد ذلك تكرار بيت لوركا مرتين والصفة « خضراء » والتي تصف أشياء مختلفة ، والاشارة الى لوركا وأعراس الدم ، لوركا هو داوود المعاصر ، الصرخة التي لا يمكن أن تسكنها أسلحة القوة.

شاعرنا الثاني خزعل ينتمي الى جيل اكثر شباباً ، فهو من مواليد الخمسينات ويعمل في الحقل البيطري في مختبر للعينات الحيوانية ببغداد ، وقد صدرت له مجموعة شعرية تحت اسم « يقظة دلمون » عام ١٩٨٠ ، ودلمون جزيرة صغيرة تُذكر في التاريخ القديم مرتبطة بالأساطير السومرية والبابلية كأرضٍ خالية من الشر والمرض ، وهي أرض لم يمت فيها أي كائن

حي. وعلم الآثار الحديث يقول ان هذه الأرض هي دولة البحرين الحالية. وتذكرها التوراة على انها جنة عدن التي طُرِدَ منها آدم وحواء بعد ان ارتكبا الخطيئة.

والمجموعة الشعرية الثانية صدرت عام ١٩٨٤ تحت اسم « أناشيد اسرافيل » وفي المعتقد الإسلامي ، إسرافيل أحد الملائكة الأربعة الذين يجلسون حول العرش (الآخرون : ميكائيل وجبرائيل وإسرائيل) وإسرافيل هو المكلف بدق الطبول لإيقاظ الموتى يوم القيامة.

شعر خزعل أليف ، دائم الحضور ، يعبّر عن عزلة الشاعر الذي تحيط به ضوضاء الشوارع وأضواء النيون الباردة التي تزخرف الواجهة الكاذبة للانسان الذي يشعر دائماً بالعزلة في بهرجة الحياة.

لوركا بالنسبة للشاعر بذرة ، برعم ، شعاع في الليل يضيء الأرض ، وأيضاً يضيء وجه الكواكب ، والصور المتكررة للمطر الذي يروي الأرض ويخصبها ، والدم الذي يعيد للأرض الاخضرار ، أسطورة تموز/ ادونيس ، اسطورة الموت والبعث التي تسيطر على الشعراء المعاصرين ، انها النصر النهائي على الموت ، فالموت لا يعني الفناء في اللا شيء ، لكنه يعني انه عاصفة من الخصوبة تمسح الأرض بغضب لتترك خلفها أملاً محدداً.

والشاعر يحدد هوية لوركا متحداً به ، كما لو كانا مرآة سحرية ، يتأملها الشاعر فيرى فيها صورة لوركا منعكسة عليها ، لوركا لم يمت لكنه يعيش من خلال جميع الشعراء ، انه كل الشعراء.

لوركا يتحول الى واقع ، لم يعد ينتمي الى نفسه أو الى بلد محدد ، انه ينتمي الى الانسانية جمعاء ، كما قال بورخيس : « الكلمات رموز تنتمي الى ذاكرة مشتركة » فلماذا لا تكون الأسماء كذلك ، واسم لوركا يعني أشياء مشتركة وبشكلٍ خاص بين العالم العربي والاندلس.

لوركا يعني ما هو انساني ، ما هو عالمي ، والانسانية بعيدة جداً عن الحدود الوطنية الاقليمية ، والشاعر العربي يمكنه أيضاً أن يسترده كشيء ينتمي إليه ويواصل خطواته فيسير في طريق الانسانية ، طريق يؤدي الى احتلال المقدمة من مسيرة الحياة.

نستطيع أن نجد الفرق الكبير بين قصيدة خزعل وقصيدة مات غداً مماثلة للشاعر السوداني محمد الفيتوري ، فقصيدة الفيتوري تؤكد على النسيان النهائي بعد الموت ، فالموت هو الفناء اما الرموز التي يستخدمها خزعل فعديدة ، القمر ببريقه المنعكس في الأرض ، يعطيها لوناً أخضر ، لون البرعم رمز الحياة ، الأرض هي الأم التي في أحضانها تنمو الحياة وجموع الكائنات وكذلك البحر الذي يمثل شكلاً من أشكال الأرض في سيولتها ، وأخيراً المطر ، الذي لا غنى عنه للمحافظة على البقاء ، ومياه المطر هي أهم ما تصبو إليه الأرض ، والمطر بالنسبة للعربي هو الخير ، وغيابه معناه الجوع والموت والدمار.

القصيدة الأولى (أخاف عليك من لوركا) لم تكن أغنية للوركا فحسب ، فالشاعر الأندلسي مرتبط في ذهن الشاعر هنا بحدث ذهاب حبيبته الى إسبانيا ، فلوركا هو إسبانيا ، وكلمة إسبانيا تعني مباشرة صورة لوركا ، فالكلمتان شيء واحد تماماً مثل أي إسباني يسمع كلمة بغداد : على الفور يتداعى الى ذهنه ألف ليلة وليلة وشهرزاد.

ويأخذ خزعل روح لوركا ويحولها الى رسول يمنح نفسه على طريق التضحية. في قصيدة « تجلي النبي الأندلسي » ويقدم نظرة جديدة للموت على الصليب ، ولوركا يبدو كنبي الأندلس الذي يبكي في صمت الليل ، ولا يسمع كلماته سوى الشاعر.

وفي هذه القصيدة يظهر من جديد اللون الأخضر ، والجواد ، الغابات ، الخمر ، صور معروفة في شعر لوركا ، والخيمة أداة عربية خالصة لكنها تربط بين العربي والأندلسي.

والجواد نعتقد انه يعبّر عن حب المغامرة ، البحث عن البطولة المثالية ،والخمر لا تعني ذلك السائل الأحمر الذي يصنعه الانسان من العنب ، بل الخمر هي كل الأشياء التي تأخذ روح الشاعر وتفعل فيه فعل الخمر ، فتخلق فيه نشوة الحنان والرقة ، من الحب ، والمعاناة ، والكراهية.

وتتكرر رموز القداسة التي تحول لوركا الى نبي : مقبرته منارة تنادي المؤمنين للصلاة ، والشاعر يطلب من حبيبته ان تصلي للوركا الذي سقط شهيداً ، ودمه هو السائل الذي يغذي جسد وروح الانسان ، لقد تحول الانسان الى ما يشبه الإله ، يغير شكل الأرض والكواكب ، لقد مات الموت الانساني الذي فقد بسببه جسده الفاني ليتحول الى كائن خالد... الى رمزٍ للحياة.

المراجع

(١) خالدة سعيد ـ حركة الابداع ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٠.

(٢) رجاء النقاش ـ أدباء معاصرون ـ كتاب الهلال ـ ١٩٧١.

(٣) منى ميخائيل ـ الوجودية في الفكر العربي ـ ابداع ـ ابريل ١٩٨٤.

(٤) لويس عوض في مقابلة منشورة بمجلة الطليعة ـ مايو.

(٥) سليماني زيغدور ـ الشعر العربي المعاصر ـ دار قرطلا ١٩٨٢.

(٦) صلاح عبدالصبور ـ احلام الفارس القديم ـ بيروت ـ ١٩٦٤.

(٧) م.م. بدوي ـ الشعر العربي الحديث ـ جامعة كمبردج ـ ١٩٧٥.

(٨) حسب الشيخ جعفر ـ الأعمال الشعرية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ بغداد ـ ١٩٨٥

الشعراء الصعاليك قديما وحديثا

■ جاسم التميمي

ان الصراع القائم بين الذات البدائية الاولى والذات الاجتماعية بكل مافيه من عنف الغريزه والتحدي هو الذي يبعث القلق ويحرك اعاصير النفس باعثا فيها انفعالا متوترا يفضي الى عناصر الابداع وهكذا فان نزاع المرء مع نفسه يتطور ويتسع فيظهر وكأنه انعكاس لنزاعه مع المجتمع كما ان صراعه مع المجتمع يغدو رمزا للمنازعة مع الوجود والقدر والمصير ووطأة المجتمع تتضح جلية على الذات الفردية في الشعراء الصعاليك الذين تمردوا على قوانين السلطة القبلية وقادوا الثورات الاجتماعية والسياسية في التاريخ العربي القديم والمعاصر على حد سواء ودعوا للتخلص من اسار القبيلة في محاولات فردية وجماعية .

ان ثورة الصعاليك في منطلقاتها تسعى الى التقويم والغيير عن طريق القوة والخروج على ماهو مألوف والصعلكة لاتعني بمفهومها الانسان الفقير الذي لامال له كما يقول القدماء ولكنها تعبير عن خلجات النفوس الثائرة التي تأبى الظلم وتجسد الانتقام على الاوضاع الجائرة ، كما تجسد الصفات العربية الاصيلة كعدم احتمال الاذى امام رؤية الجاني والتضحية والايثار والوفاء والجنوح الى الحرية فالشعراء الصعاليك يحملون احلاما لايسعها مجتمعهم ولايسيغها ولايقوى على متابعتها واللحاق بها فهم يخوضون حربا دائمة ضد الواقع فالتمرد والرفض والاحتجاج والقلق المشروع والثورة على التفاوت الطبقي والخروج على سلم الانساب والاعراق هي اسلحة الصعاليك تجاه مأساة الانظمة الجائرة وتقسيم الناس الى طبقات واسياد وموال ومن ابرز الشعراء الصاليك العرب القدامى (عروة بن الورد» الذي ظهر في العصر الجاهلي وكان من محبته وشغفه بالصعلكة يدعى «امير الصعاليك» الذي عبر ان خروجه على المجتمع القائم بدعوته الى العدالة الاجتماعية فهو ينهب مال الاغنياء ليوزع الغنائم على الفقراء ولعله اكثر الصعاليك انصرافا للتعبير عن هذه الظاهرة لانه يؤمن بخير الناس ويرى من الواجب مساعدتهم والاخذ بأيديهم الى طريق الخير والرخاء والسعادة ويروي صاحب الاغاني عن ابن الاعرابي يقول «كان عروة بن الورد اذا اصابت الناس سنة شديدة تركوا في دارهم المريض والشيخ العاجز والضعيف وكان عروة يجمع هؤلاء من دون الناس ثم يحفر لهم الاسراب ويكنف عليهم الكنف ويكسوهم حتى اذا اخصب الناس وذهبت السنة الحق كل انسان باهله وقسم له نصيبه من غنيمته ان كانوا غنموها فربما اتى الانسان اهله وقد استغنى» .

واني امرؤ عافي انائي شركة
وانت امرؤ عافي انائك واحدُ
اتهزأمني ان سمنت وان ترى
بجسمي شحوب الحق والحق جاهدُ
اقسمُ جسمي في جسوم كثيرة
واحسو قراح الماء والماء باردُ

انه يتمرد على الواقع فنوازعه تؤهله للاصطدام بهذا الواقع بغية تغييره فالغزوات والسلب والاغارة والتنقل الدائم تدفع الشاعر الى نبذ تقاليد القبيلة واللجوء الى احضان الطبيعة فهو يقطع النجاج العريضة ويرحل من اجل ان يؤسس مجتمعا جديدا يقف على مرتكزات نبيلة

وسائلة اين الرحيل وسائل
ومن يسأل الصعلوك اين مذاهبهُ ؟

مذاهبه ان الفجاج عريضة
اذا ضن عنه بالفعال اقاربه

فلا اترك الاخوان ماعشت للردى
كما انه لايترك الماء شاربه

وما دمنا بصدد الشعراء الصعاليك القدامى لنصاحب «الشنفرى» صاحب اللامية المشهورة بـ«لامية العرب» التي روي في حديث عن النبي محمد «ص» انه قال عنها «علمّوا اولادكم لامية العرب فانها تعلمهم مكارم الاخلاق» ان لامية العرب للشنفري سنت بحق «دستورا للصعاليك» فهو يتمرد على الاعراف المفروضة ويعاني من وطأة الاستلاب والقهر الاجتماعي فنراه يؤثر الوحوش على البشر .

يقول الاستاذ يوسف اليوسف في تحليله «لامية العرب» «في الحين الذي ينسحب الرومانسي فيه الى الطبيعة هاربا من مواجهة القهر الذي يمارسه المجتمع والحياة على الفرد نجد الشنفري ينسحب للسبب نفسه ولكن لكي يشهر السلاح في وجه المجتمع عبر الاغارة والغزو ولذا فهو اقرب الى الخارجين على القانون منه الى سواهم فقومه قد خذلوه واخلوا بينه وبين مطارديه مما دفعه الى الشعور بحالة الخذلان فيصور الشاعر نفسه ذئبا كاسرا ويذوب بهذه الصورة ويندمج واياه في هوية واحدة» .

ان الشنفري الصعلوك لم يكن من اراذل الناس يستبيح المحرمات لكنه كان عالي الهمة وكريم الطباع فالصبر على المصائب والانفه من السؤال والشجاعة سمات تجسدت في لامية العرب ويختلف الشنفري عن عروة في انه يتحدث عن نفسه كثيرا او انه لم ينتسب الى قبيلة تحتضنه وترعاه فهو يصرح بان عدته في الصعلكة هي السيف والفرس القوية والفؤاد الحديدي الذي لاتلينه المأساة

اديمُ مطال الجوع حتى اميتهُ
واضرب عنه الذكر صفحاً فاذهلُ
واستفّ ترب الارض كي لايرى له
عليّ من الطول امرؤ متطولُ
ولكن نفسا حرة لاتقيم بي
على الضيم الا ريثما اتحولُ
واني كفاني فقد ليس حازيا
بحسنى ولاني قرية متعللُ
ثلاثة اصحاب ـ فؤاد مشيعٌ
وابيض اصليت وصفراء عيطلُ

ومن الشعراء الصعاليك العرب القدماء تأبط شرا والسليك بن سلكه اما في العصر الاسلامي فقد برز «ابوذر الغفاري» من قبيلة غفار والذي كان من صعاليك الجاهلية ولما اسلم نادى بانكار الدعوة القبلية ودعا لشجب العصبية وتحطيم الاوثان ومد اليد الرحيمة للفقراء فكان متمردا يخوض الصراعات المريرة من اجل تحقيق المجتمع الافضل حتى قال عنه رسولنا الكريم محمد «ص» «ماقلت الغبراء ولااظلت الصحراء مثل ابي ذر» فهو يقبض على الجمر من اجل العقيدة مستخفا بالمخاطر ممعنا بالصبر والجرأة والاقدام .

وفي تاريخنا المعاصر برز العديد من الشعراء الصعاليك ايضا لكنهم اختلفوا عن القدماء فالصعلوك القديم يجمع بين الفروسية والشاعرية ويشهر سيفه ضد سطوة الاحكام والقدر اما الصعلوك الحديث فيكتب وسيفه على عنقه لاحول له ولاقوة يحارب بالكلمات بعيدا عن عدة الصعاليك القديمة . وابرز

الشعراء الصعاليك المعاصرين العرب هو صلاح عبدالصبور الذي نشأ ثائرا متمردا منتفضا على زيف المجتمع مؤمنا بحتمية انتصار الانسان الجديد على قيود الانسانية فهو يقف من الانسان المسحوق موقفا ايجابيا ثوريا وتكون نماذجه مثلا اعلى في الدفاع عن كرامة الانسان فيقيم العلاقة الجدلية بين المفردات والسيف متمثلة برجولة الحلاج وروحه الجهادية لانه شهيد الفكر والمبدأ والعقيدة كما يبرز الشاعر احمد عبدالمعطي حجازي بروحه المتمردة عبر نماذج شعرية درامية عديدة فهو لايستعرض الحياة كما يراها بصورها المختلفة وانما يكثفها من خلال ذاته بالشكل الذي يريد وينبغي اما الشاعر الراحل نجيب سرور فقد برز في نزعته التمردية تجاه الحياة البائسة المليئة برموز الظلم واليأس والاستبداد والخداع والزيف فعبر عنها باشعاره التي هي عبارة عن كوميديا استطاعت ان تقدم النقد الهادف لمثل هذه الحياة الزائفة فالكوميديا هي الملجأ الذي يلوذ به نجيب سرور ويعبر به عن انطباعاته وانتفاضاته الصاخبة لقد وجدوه جثة هامدة على رصيف الاسكندرية لانه لم يستطع مجابهة الواقع المتردي فظلت قصائده العنيفة تهز اركان مقهى ريش الذي كان الشاعر الراحل من روادها . اما الشاعر الراحل امل دنقل الشهاب الذي اضاء حياتنا بدواوين اربعة البكاء بين يدي ، زرقاء اليمامة عام ١٩٦٨ «تعليق على ماحدث» عام ١٩٧١ «مقتل القمر» عام ١٩٧٣ و «العهد الاتي» عام ١٩٧٦ «احاديث غرفة مغلقة» او «اوراق الغرفة رقم ٨» وهي المجموعة الشعرية الاخيرة للشاعر الراحل وقد كتبها اثناء معركته القاسية مع مرض السرطان بمعهد الاورام وقد صدرت هذه المجموعة في القاهرة عن الهيئة العامة للكتاب ان امل دنقل الذي كان له اختياره الحاسم بقدراته الفنية الفذة فكان حادا بقصائده كالسيف لايساوم على موقفه وهو واضح كوضوح الشمس في انحيازه لقضايا الشعب والامة يقول عنه الاستاذ الباحث المصري عزازي علي عزازي «ان امل دنقل اكثر الصعاليك تمردا لدرجة انه مجّد الشيطان

وكان اكثر الشعراء اتساقاً مع نفسه ونوازعها من دون مغازلة للواقع وظل متمرداً صدامياً حتى اخر لحظة من حياته» فلم يتسكع في ازقة التجريد ولم يكن متسولا للمعاني القديمة البالية بل كان شاعرا يمتلك ادواته الفنية كاملة انه شاعر امن بقضية الحرية حتى الرمق الاخير وبقي يناضل من اجلها فلم تلف له قناة ولم يفقد الامل في تحقيقها وقد اشتهر بقصيدته الرائعة «الوصايا العشر» التي كانت وثيقة قوميه جريئة ترفض السلام والهدنة مع العدو الصهيوني العنصري وتعلقّ بذات الوقت ان الشاعر امل دنقل غير متواطيء على القضايا العربية فهو يتحدث بجسارة ويتنبأ بما حدث في «كامب ديفيد» .

لاتصالح
على الدم حتى بدم
لاتصالح ولو قلدوك الذهب
اترى حين افقأ عينيك
ثم اثبت جوهرة في مكانها
هل ترى ؟
هي اشياء لاتشترى
لاتصالح
ولو قيل رأس برأس اكل الرؤوس سواء
هل تتساوى يد سيفها كان لكْ
بيد سيفها أثكلك

يقول عنه الاستاذ الشاعر علي الجندي وهو يستعرض مجموعته الشعرية «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» «انها دون تبجح وبطريقة لامحة تروي مأساة فقراء العرب منذ بداية دولتهم حتى اليوم مأساة هذه الطبقة المقهورة التي تقع كبش الفداء ان الشاعر امل دنقل يطوف بنا في تاريخ الفقراء العرب خلال الف سنة معجونة بالفاجعة عابثة دون ندب مغموسة الجذور في الواقع دون تلوث» .

وعندما نتحدث عن الشعراء الصعاليك في العراق يبرز امامنا شاخصا الشاعر الراحل حسين مردان الذي كان يمثل القلق الدائم والرفض المستمر والثقة المطلقة التي تود ان تلتهم جميع انواع المعرفة وتمتص رحيق الفنون والعلوم والفلسفة والادب وتستبطن اسرار القصيدة يقول الشاعر رشدي العامل في ذكرى وفاة الشاعر «انه عالم الفنطازي الغريب يتفاعل بشدة مع واقعه حتى في اكثر اشكاله مرارة وشقاء ومعاناة» .

وعند مانقرأ اعماله «قصائد عاريه» «اللحن الاسود» «الارجوحة هادئة الحبال» «رجل الضباب» «صورة مرعبة» «الازهار تورق داخل الصاعقة» «مقالات في النقد الادبي» نشعر بتلك الثقة العنيفة التي كان يتصف بها حسين

مردان فامتازت اعماله الادبية هذه بالحيوية التي تفردت بها «قصائده العاريه» في صراحتها ولذعتها مواجهتها العارية للحياة دون خوف او وجل او تردد لقد كان يبحث في غمرة الرعب والليالي السوداء عن منافذ الخلاص ويحاول الانتصار على ازمة الحياة فنراه يعبر بوضوح عن الجدار المظلم الذي ترتطم به قصائده دائما لانه لايرى غير نفسه وهذه الانانية هي التي جعلته يقول

أدوس على الوجود وساكنيها
وأبصق فوق سكان القبور

يقول عنه الاستاذ يوسف عبدالمسيح ثروة في مقال له بعنوان «حسين مردان عن الم المخاض الى الازهار تورق داخل الصاعقة» نشر في مجلة الكلمة عام ١٩٧٢ «كان ابو علي متمردا على كل شيء دفعة واحدة لان المجتمع الذي ترعرع منه كان مجتمعا صغيرا متزمتا كل التزمت مقيدا بالف قيد وقيد مغلقا على نفسه يجتر حياته اجترارا بائسا ايامه اعداد متواليه متشابهة منخورة لاتعرف الجديد لانها تخشاه من هنا يصح ان ندرك مدى تمرد حسين مردان وردود الفعل العنيفة التي وجه بها منذ اوائل تفتح انطلاقاته وتحركاته» .

وهناك الشاعر عبدالقادر العزاوي الذي عبر بقصائده عن الاحباط الاجتماعي الذي كان يعانيه اذ كان واقعا تحت وطأة شعور تراجيدي عنيف فقدم قصائده المشحونة بالشقاء والتمرد والاحتجاج .

واخيرا ننتقل بالحديث عن الشاعر الراحل عبدالامير الحصيري الذي عثر على جثته في فندق الكوثر بمنطقة الشواكه في الصالحية بمحافظة بغداد ظهيرة يوم الجمعة المصادف ١٩٧٨/٢/٣ وقد كان مخمورا كعادته مات ولم يتجاوز عمره «٣٦ عاما» غمرتها العتمة وهموم الشعر والاصدقاء ومرارة الغربة في الفنادق والحانات .

لم يبق مرتبع بكر ولاقدح
طفل ولاحانة في الكون عذراء

اصدر الشاعر عبدالامير الحصيري اكثر من سبع مجاميع شعرية «بغداد» «انا الشريد» «اشرعة الجحيم» «مذكرات عروة بن الورد» «بيارق الايتن» «تموز يبتكر الشمس» اما شعره الذي لم ينشر فهو عشرة اضعاف مانشر اذ كانت قصائده يتقاسمها هبوب الريح وضوضاء البارات لقد كان عبدالامير الحصيري يجد في نشوة الخمره عالمه السحري الخاص لكنه لم يعلم في لحظة ما ان هذه النشوة ستأخذ بيديه الى «اشرعة الجحيم» لقد خلف عبدالامير الحصيري

ضجيجا في كل مكان حل به ففي بعض الاحيان يجنح به الخيال فلا يرى احدا يعلو سلطته ويطال كبريائه .

انا الاله ونـدمـانـي مـلائـكـة
والحـانـة الكـون والجـلّاس مَن خلقـوا
انـا الشريـد فمـا للنـاس تـذعـر من
وجـهي وتـهـرب من اقـدامـي الطـرقُ

لقد كتب الحصيري المئات من القصائد رغم عمره القصير وكانت مطولاته التي يكتبها لاتنتهي الا بانتهاء القوافي وهناك مجموعات شعرية كثيرة صدرت باسماء اخرى كان الشاعر الحصيري هو الذي يكمن وراءها والحصيري غريب في حياته ـ غريب في موته ـ صادق مع نفسه ومبعث غرابته ياتي من اكثر من وجه يقول عنه الدكتور محمد حسين الاعرجي «ان مبعث الغرابة في حياة عبدالامير الحصيري انه رغم حياة البطالة التي كان يحياها متابع للحياة الثقافية بكل دقائقها وقارىء جيد لايكاد يفوته كتاب جيد او مقالة جيدة او قصيدة جيدة وانه خرّج طائفة من الشعراء بصمت وهو لم ينوه بذلك يوما وكان غيورا على العربية غيرة صادقة فما كان يطيق ان يسمع لحنا في جملة او اعوجاجا في كلمة» . ويؤكد الشاعر خالد علي مصطفى حالة الغرابة هذه «لقد ضاعت موهبة عبدالامير الحصيري في شعاب غريبة وكان لهذا التناقض بين موهبته واستعصائها على النمو والتفتح ان جاء شعره خارجا عن زمانه كما كان للتناقض بين دخيلته الفطرية ومكتسباته السلوكية ماجعل موته ياتي تراجيديا بدون بطولة وغريبا بدون دهشة» .

لقد رحل هذا الشاعر في اليوم الذي جاء به لاستلام راتبه في بغداد وشاءت الاقدار ان يكون على موعد مع رحلته الاخيرة ـ رحل وهو يؤكد هذا المنحى الاغترابي والتمردي الذي اختطه في حياته رحل وهو يوصي اصدقائه ان ينقشوا هذا البيت الشعري على قبره في محافظة النجف

امـاه لاتحـزنـي مـافي شقـاوتنـا
عـار واثـوابنـا انقـى مـن القمـر

واذا كنت قد صحبت الشعراء الصعاليك في رحلتهم هذه فلست ازعم اني قد وفيت الموضوع حق وليس كل هذا مايمكن ان يقال عنهم فهم شعراء كثيرون تتشعب جوانب الحديث عنهم حتى ليصعب حصرهم في صفحات معدودة ولكن بالرغم من هذا فاني اقدم هذه النماذج لعلها تجلو بعض الشيء عن ملامح شخصية هؤلاء الشعراء الصعاليك وجوانب بسيطة من قصائدهم الغاضبة .

الموسوعة العربية الميسرة

■ د. علي جواد الطاهر

الموسوعة العربية ـ مرجع يومي للآداب والعلوم والفنون والمعلومات العامة رئيس التحرير : نجيب فرنجية. وضعها : ألبرت الريحاني وفريق من الأساتذة

مهداة الى أبناء العالم العربي الطبعة الاولى سنة ١٩٥٥ . الناشرون : دار ريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ـ ٨٥٥ ص . المقدمة بقلم الاستاذ فؤاد صرّوف .

١ ـ ص ٧ : اصطلاحات الموسوعة :ـ جميع السنوات والقرون بالتاريخ الميلادي .. لماذا ؟ لِمَ التاريخ الميلادي ، وفينا من يعتمد على التاريخ الهجري . لماذا وتاريخنا في أحداثه وأعلامه منذ الهجرة يؤرخ بالهجري واقترن ذلك في الأذهان واستقر في النفوس حتى لم يعد الميلادي لدينا ـ ولا سيما فيما كان قبل العصر الحديث ـ يعنى شيئاً أو يحدد زمناً .

كان اللازم ـ إذا كان لابد من الميلادي ـ قرن الميلادي بالهجري ... كما أن حذف الـ «أل» أو تأخيرها عن الأعلام يشوه الاسم العربي ، وكان يمكن اثباتها في الكتابة ـ كما هي في اللفظ ـ مع اسقاطها في التسلسل الهجائي .

٢ ـ ص ٩ : إبراهيم ، حافظ (١٨٧٢ ـ ١٩٣٣) ..

ثابت أن وفاته وقعت سنة ١٩٣٢ ، وليس في ذلك أي خلاف .

وفي ولادته يذكر الزركلي عام ١٨٧١ . ويقول أحمد أمين في مقدمته لديوانه : «لم يعرف بالضبط تاريخ مولده» وهو يجعله «حوالي سنة ١٨٧٢» وفي وفاته يقول : «توفي حافظ في الساعة الخامسة من صباح يوم الخميس ٢١ يوليو سنة ١٩٣٢» .

٣ ـ ص ١٠ : ابن جبير ... رحالة اندلسي ... المناسب أن ينص على أن رحلته مطبوعة ..

٤ ـ ص ١١ : ابن خفاجة ...

المناسب الواجب النص على أن له ديوانا (مطبوعا) ـ أن آخرين ذكر لهم الديوان كابن حمديس ..

ومثل ابن خفاجة في ذكر الديوان شعراء آخرين أهمل النص على دواوينهم .

ابو فراس ، أبو نؤاس ، الأخطل ، الأعشى ، أمرؤ القيس ، زهير ، عمر بن أبي ربيعة ،

٥ ـ ص ١١ : ابن خلدون .. كتاب العبر .. مؤلف من ٣ كتب أشهرها المقدمة تفصيل الخبر هكذا : ثلاثة كتب في سبعة مجلدات (لدى الطبع) الكتاب الأول هو المقدمة المشهورة ، الكتاب الثاني والثالث في ستة مجلدات ، يشتمل الكتاب الثاني على أخبار العرب .. والكتاب الثاني يشتمل على أخبار البربر .

٦ ـ ص ١٤ : ابن المقفع ... ولد في قرية جوبر (فيروز اباد الحالية) ... صحيح جوبر : جور

٧ ـ ص ١٤ ـ ١٥ : أبو تمام ... «وضع سبع مجموعات أشهرها الحماسة ونقائض جرير والأخطل» .

من قال ذلك ؟ وأين ؟ ولا صحة له . وضع مجموعات ولكنها ليست سبعا . اما ان أشهرها «الحماسة» فصحيح ، واما ان وضع «نقائض جرير والأخطل» فغير مؤكد والاولى أن يعد منسوباً اليه .

٨ ـ ص ١٨ ـ ١٩ : الاتحاد السوفيتي .. ازبكستان . تاجيكستان . قازاخستان ...

سترد ازبكستان ص ١٥١ ، ٤٨١ ، ٢٢٥ . على : أوزبكستان ، وترد تاجيكستان ص ٢١٨ : تاجكستان ، وترد قازاخستان ص ٤١ : كازاخستان ، وكذلك على ص ٨٥ ، ص ٥٩٩ والواجب التوحيد .

● ص ٣٤ : أرسلان ، شكيب «... وله اخرة بني سراج .. ترجم حاضر العالم الاسلامي..» .

صحيح اخرة بني سراج : آخر بني سراج . وهو ترجمة عن الفرنسية . ولم يترجم حاضر العالم الاسلامي وإنما علق عليه أما المترجم فهو عجاج نويهض .

٩ ـ ص ١٠٦ : اهرام ، آل ، «أقدم الصحف العربية انشأها في الاسكندرية ١٨٧٥ . اللبنانيان سليم وبشارة تقلا . نقلت الى القاهرة ..»

من أقدم الصحف ـ أو أقدم الصحف الباقية في الصدور الى الوقت الحاضر .. النفوذ الأول في نشأتها الى سليم .

١٠ ـ ص ١٠٧ : أهواز ، الـ ... منطقة

عربية ... مدينة في منطقة الأهواز تبدأ عندها الملاحة على نهر قاروم ..

قاروم : كارون (قارون)

١١ ـ ص ١٠٩ : اوديسيوس .. في حصار تروادِه

تروادِه : طروادِه ـ فهكذا عرفت بالطاء وشاع اسمها لدينا

١٢ ـ ص ١٢٩ : ايفان المخيف ... ملك روسيا

شاع لقبه لدينا بالرهيب ، ويرجع الاختلاف الى أننا نترجم كلمة Terrible وهي تحتمل الصفتين . وكان الملك الروسي يعرف بالقيصر ..

١٣ ـ ص ١٣٠ : أيوبي ، صلاح الدين .. احتل سوريا ..»

كلمة «احتل» لم تكن ايام دخول صلاح الدين سورية أو فتحها

١٤ ـ ص ١٤٦ : بانثيون ، الـ .. تطلق اللفظة الآن على صرح لدفن العظماء كبانثيون باريس .

بانثيون باريس يكتب بالثاء Panthe'on ويلفظ بالتاء : بانتيون

١٥ ـ ص ١٤٩ : بحتري ، الـ .. جمع كتاباً في الحماسة أوسع من حماسة أبي تمام ..

جمع كتابا سماه الحماسة ، وكان ابو تمام قبله قد سمى كتاباً له بالحماسة . وليس الكتاب كله في الحماسة . ربما لم تكن حماسة البحتري أوسع من حماسة أبي تمام ولكنها أكثر ابوابا ـ واقل شهرة وأهمية .

١٦ ـ ص ١٦٧ ـ ٨ : بستاني ، بطرس الـ .. شرع ١٨٧٥ في تأليف أول موسوعة عربية شاملة باسم «دائرة المعارف» أصدر منها ستة مجلدات بمعاونة ولده سليم ..

لم يذكر له مجلة «الجنان» وهي مهمة جداً في بابها .

اما عن الموسوعة أي دائرة المعارف فقد أصدر منها ـ فعلاً ـ «في حياته ستة مجلدات ، وبدأ بالسابع ، فأتم السابع والثامن ابنه سليم وتوفي قبل الشروع في التاسع ، فأصدره ابناؤه الباقون وما بعده الى الحادي عشر بمساعدة ابن عمهم سليمان البستاني ناظم الالياذة . وهو ينتهي بمادة «عثمانية» ثم توقف العمل» .

١٧ ـ ص ١٦٨ بستاني ، سليمان الـ .. ساهم مع سليم البستاني في إكمال «دائرة المعارف» .. شرع بترجمة الالياذة والاودسا مواصلاً هذا العمل في أسفاره حتىٰ فرغ منه بعد ١٧ سنة» .

لم يترجم الأودسا (الأوذيسة) ولم يشرع في ترجمتها .

ترجم الالياذة ، وصدرت سنة ١٩٠٤

١٨ ـ ص ١٦٨ : بستاني ، وديع الـ : (١٨٨٦ ـ ١٩٥٤) ... ترجم الامهات الست في الأدب الهندي الكلاسيكي . نشرت له المهبرات ١٩٥٣ .

لِمَ هذا الشكل (المهبراته) ، وسترد ص ٧٣٦ : المهاباتا ، وكذلك ص ٧٤٣ ... نقلها الى العربية وديع البستاني .

١٩ ـ ص ١٧٩ : بلزاك ، هونوريه : أونوره Honore´ . والمفضل أن يلفظ بالزاك لأنه Balzac .

٢٠ ـ ص ١٩٢ : بودلير ، شارل بير ، قضىٰ مدة في الهند (٤١ ـ ١٨٤٣) .. ترجم لبوو كتب «الفراديس الفنية» .. كان يجمع .. رومانية مريضة .

أ ـ ليس ثابتا أنه أقام في الهند .. هذه المدة .. والموضوع مجال نقاش .

ب ـ إذا كان المقصود بالفراديس الفنية ترجمة لكتاب / Les paradis artiticie فالترجمة تكون الفراديس الاصطناعية وهو تأليف موضوعة الحشيشة والمخدرات . أما الذي ترجمه لپو فهو حكايات عجيبة ، وقصائد . ولا معنىٰ لرومانية مريضة !

٢١ ـ ص ٢٠٦ : بومبادور ، جين انطوانيت بواسون .. عشيقة ملك فرنسا لويز الـ ١٥ .

بومبادور . هكذا نكتبها بالباء وهي في الأصل بـ P .Pompadour ومثلها بواسون اما جين فهي جان jeanne . والمعتاد ان نكتب لويز : لويس .

٢٢ ـ ص ٢١٣ : بيزنطية ، الامبراطورية الـ : الفرع الشرقي من الامبراطورية الرومانية ، وكان الامبراطور قسطنطين قد نقل العاصمة الى بيزنطيوم (هي الآن استانبول)سنة ٣٣٠ ، وفي سنة ٣٩٥ أنقسمت الامبراطورية الى قسم شرقي وعاصمة بيزنطيوم ، وكان قسطنطين قد أسماها القسطنطينية ، وغربي ..

أ ـ بيزنطيوم : ففي معجم فرنسي انها لديهم بيزانس Byzanee وبالاغريقية بيزنتيون .

ب ـ حين نقل قسطنطين العاصمة اليها سميت : القسطنطينية ، ومعنى ذلك انها عند الانقسام بقيت قسطنطينية .

جـ ـ استانبول أو أستان بول هو الاسم العثماني لها .. حين صارت عاصمة الامبراطورية العثمانية ..

٢٣ ـ ص ٢١٩ : تاغور ، رابندرانات

اعتدنا كتابته : طاغور

٢٤ ـ ص ٢٤٨ : «توحيدي ، أبو حيان ، الـ : أديب ظهر في العصر العباسي ، له كتاب المقابسات» .

هذا السطر كل ما جاء عن أديب كبير كالتوحيدي ! فسأين اسمه ؟ وتحديد عصره أو تقريبه ؟ وأين من كتبه مثلاً : الإمتاع والمؤانسة ؟!

٢٥ ـ ص ٢٤٩ : «توسو (١٧٦٠ ـ ١٨٥٠) سيدة اشتهرت بمتحف الشمع الذي أنشأته في لندن ..»

السيدة فرنسية

٢٦ ـ ص ٢٥٠ : «تولستوي ، ليونيكولايفتش .. روائعه «الحرب والسلام» .. وقد عالج فيها نضال نابليون» .

لا معنى لـ «وقد عالج فيها نضال نابليون» ولو قال موضوعها الأساس حروب نابليون مع روسيا كان أدق وأبين .

٢٧ ـ ص ٢٥١ : توليدو مدينة اسپانية على نهر تاغوس

توليدو : طليطلة . ولعل تاغوس : تاج (؟)

٢٨ ـ ص ٢٥٨ : جاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر الـ .. ترك ثروة أدبية ضخمة منها : «الحيوان» ، «البيان والتبيين» ، «التربيع والتدوير» ، «الاخوان» و «العشق والنساء» .

أعرف للجاحظ رسائل كثيرة ـ ينظر ما جمعه له الاستاذ عبدالسلام محمد هارون . ولكني لا أعرف «الاخوان» و «العشق والنساء» ؟

٢٩ ـ ص ٢٦٠ : «جان دارك .. أدينت بالهرطقة والسحر .. »! أعلن تطويبها ١٩٢٠ .

وفي ترجمة توماس مور ص ٧٤٥ : طوبته الكنيسة الكاثوليكية سنة ١٩٣٥

فما معنىٰ طوَّبته ؟ الفعل بالفرنسية canoniser والمعنىٰ ان يوضع في عداد القديسين . والپاپا هو الذي يعلن «التطويب» ...

٣٠ ـ ص ٢٦١ ـ ٢٦٢ : «جبران ، خليل جبران .. ولد في بشري .. ألف مع نعيمة وآخرين «الرابطة القلمية» ١٩٢٠ . مات بالسل ونقلت رفاته الى مسقط رأسه»

أ ـ مناسب ان توضع شدة على الراء)بعد كسر الشين) بن بشرّي

ب ـ نقلت رفاتَه : نقل رفاته . «رفت الشيء يرفُته .. وهو رفات : كسره ودقه .. والرفات : الحطام من كل شيء تكسر .. صار رفاتا ..»

٣١ ـ ص ٢٧٤ : «جميل بن معمر»

واجب ان يضبط مَعْمَر بفتح الميم وسكون العين وفتح الميم ـ هذا الى أنه جميل بن عبدالله بن معمر ، واذا كان ولابد فليرسم : جميل ابن معمر بإثبات همزة الابن

٣٢ ـ ص ٢٨٢ : «حاني بعل»

لِمَ حاني بعل ؟ ونحن نعرفه بـ «هاني بعل» أو هانيبال .

٣٣ ـ ص ٢٩٦ : «طه حسين» ... كتابه .. المستضعفون في الارض» .

كتابه : المعذبون في الارض .

٣٤ ـ ص ٣٠١ : «حملايا سلسلة جبال في أواسط آسيا .. قمة أفريست» .

لِمَ حملايا ونحن نعرفها بـ «هملايا» وهي

باللغة الأجنبية تبدأ بـ H . كما نعرف أفرست .

٣٥ ـ ص ٣٠٩ : «خطيب ، لسان الدين .. الـ .. ترك مؤلفات كثيرة أشهرها : «الإحاطة في تاريخ غرناطة» ، «نفاضة الجراب في وصف مدن وأعلا م الأندلس» ، «الحلل المرقومة في تأريخ الخلفاء في المشرق وأفريقية والاندلس» ..»

نفاضة الجراب مخطوط ـ طبع أخيراً

٣٦ ـ ص ٣١٦ : «دافنتشه ، ليونارد .. مصور ونحات .. ولد في مدينة فنتشه»

دافنتشه : نعرفه جيداً بـ .. دافنشي وعلى هذا تكون المدينة فنشي وهي بالفرنسية Vinci والـ Cبالإيطالية چ

٣٧ ـ ص ٣١٩ : «دجلة ، ال» : لا موجب لأل التعريف . نقول دجلة والفرات ..

٣٨ ـ ص ٣٢٧ : «دنتون» : دانتون لأنه Danton

٣٩ ـ ص ٣٢٨ : «دنمرك ، ال» : دانمارك

٤٠ ـ ص ٣٣٣ : «دوماس ، الكسندر الكبير (١٨٠٢ ـ ١٨٧٠) روائي ودرامي فرنسي ..

دوماس ، الكسندر الصغير (١٨٢٤ ـ ١٨٩٥) روائي ودرامي ابن دوماس الكبير .. أشهر آثاره ذات الكاميليا» .

أحسن من الكبير والصغير وأدق : الأب والابن ـ وذات الكاميليا معروفة لدينا بـ «غادة الكاميليا» وهي في الأصل La Dame aux came'lias . والغادة هنا تقابل الـ Dame

٤١ ـ ص ٣٣٦ : «ديدرو ، دنيس .. عهد إليه باخراج موسوعة كبيرة . عاونه في المشروع ڤولتير ودالمبرت وروسو ومونتسكيو»

أ ـ «قولنا عهد إليه» يقلل من دوره الرئيس في الفكرة والعمل والخطة والإنجاز

ب ـ دالمبرت : دالمبر

جـ ـ فولتير وروسو ومونتسكيو أسماء مشهورة ولكنهم ليسوا من أهم المعاونين .

٤٢ ـ ص ٣٤٩ : «رامايانا ملحمة سنسكريتيه ..»

يقول يوسف أسعد داغر في مصادر الدراسة الأدبية ج٢ وهو يذكر الآثار الخطية لوديع البستاني : «تعريب موجز للملحمة الهندوسية المعروفة «بالراميّانة» ... عدد الأبيات العربية ٣٦٥٠ .

٤٣ ـ ص ٣٤٩ ريمبرانت .. رسام ..

وردت هنا رسام ، وفي دافنتشه مصور ، وسترد في غويا مصور .. وهكذا تضطرب والمفروض التوحيد . وسترد مع مخائيل انجلو : رسام .

٤٤ ـ ص ٣٥١ ـ ٣٥٢ : رصافي ، معروف الـ .. طبع ديوانه باسم الرصافيات

لم يطبع ديوانه يوما باسم الرصافيات . وإنما طبع وتكرر طبعه باسم : ديوان الرصافي

الاقلام بتاريخ ٥/٢٧

٤٥ ـ ص ٣٦١ ـ ٢ : «روسو» جين جاك .. دفن في البانثيون جان جاك ... البانتيون . جان جاك روسو .. في البانتيون

ص ٣٨٥ زيات ، أحمد حسن ال ، (١٩٥٠) لدى الزركلي في الأعلام ـ وهو الصواب (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨) ـ والمقصود حياته بين الولادة والوفاة

٤٦ ـ ص ٤٠١ ـ ٤٠٢ : سدوم وعمورة قريتان أو أكثر في منطقة البحر الميت .

ذكر الكتاب المقدس والقرآن الكريم اهلاكهما بسبب شرورهما وقد كان من جملتها الشذوذ الجنسي . كما يذكر الكتابان نزول لوط فيهما . ذكرا في القرآن باسم القريتين»

أ ـ وردت «القريتين» في الآية (٣١) من سورة الزخرف . ويذكر الزمخشري ـ مثلاً ـ «القريتان : مكة والطائف» وعلى هذا فهما ليستا سدوم وعمورة .. ومنازل قوم لوط .

ب ـ ليست «الشذوذ الجنسي» عربية وهي ليست دقيقة في الدلالة ، واشتقت العربية من افعال قوم لوط المستنكرة فقالوا : لاط عمل عمل قوم لوط لواطا ، كلاوط.» وحاسب لوط قومه على إتيانهم «الفاحشة» وفي سورتي الأعراف والنمل : «إنكم لتأتون الرجال شهوة من دون النساء»

٤٧ ـ ص ٤٠٢ : «سراقوسا مدينة اسبانية في الشمال ..

سراقوسا : سرقسطة

٤٨ ـ ص ٤٤٢ : «شاتوبريان .. مؤلف فرنسي يعد رائد الرومانتية ..»

وردت هنا الرومانتية . ولدىْ تعريفها ص ٣٦٨ وردت باسم الرومانطيقية ،وربما وردت في مكان ثالث باسم الرومانية (ينظر بودلير) والمفروض التوحيد

٤٩ ـ ص ٤٤٩ شللر ، ص ٤٥٠ شلي .. الصحيح اللام الواحدة شلر . وسيرد على شلر ص ٥٩٧

٥٠ ـ ص ٤٦٠ «صاند ، جورج .. اسمها الأصلي ارماندين ديبان . اقترنت ١٨٢٢ بكزيمير ديديفان وانفصلت عنه بعد تسع سنوات» .

اذا كان لابد من اسمها الكامل قلنا : «ارماندي لوسي أرور ديبان» ومعلوم ان «جورج صاند» اسمها الأدبي ..

٥١ ـ ص ٤٧١ «صوصه مدينة تونسية على الساحل الشرقي . فيها آثار رومانية» .

صوصة : سوسة

٥٢ ـ ص ٥٠٤ : عقاد ، عباس محمود الـ :( ) ... اشترك مع ابراهيم المازني في نقد شوقي ..

اشترك معه ابراهيم المازني في أصدار «الديوان» ..

والعقاد ( ) = لدى الزركلي في الأعلام ـ وهو الصواب (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤)

٥٣ ـ ص ٥٢٢ : غوتا مدينة في المانيا .. نلفظها غوطه .. وهي أصلا بالـ G

٥٤ ـ ص٥٢٥ : غيته ، جوهان فولفغانغ ... يتزعم «العاصفة والتأكيد»

غيته يقصد جوته أو غوته .. العاصفة والهجوم وهي بالفرنسية Orage et aussutوقد يختلف في ترجمة الكلمة الثانية Sturin und Drang ولكنها لا تعني «التأكيد» .

٥٥ ـ ص ٥٦٠ «فوضوية ، ال : (ترجمة غير صحيحة للفظة انار خيزم الأجنبية)»أية أجنبية مقصودة هنا . هي بالفرنسية Anarchisme أنارشسم ، وفيها انارشي واصلها الاغريقي انارخيا ولم ترد انارخيزم

٥٦ ـ ص ٥٦١ : «فولتير .. ثم أستقر في فيرنيه على بعد ٤ أميال من حدود فرنسا .. نقلت رفاته الى البانثيون ..»

أ ـ فيرنيه : فرني أو فرنه لأنها Ferney

ب ـ البانثيون : البانتيون

٥٧ ـ ص ٥٦٦ : «فيصل الأول (١٨٨٥ ـ ١٩٣٣) ملك سوريا والعراق»

ملك في سوريا ثم في العراق ..

٥٨ ـ ص ٥٨٣ : «قشطالة في التاريخ الاسپاني .. وضمت اليها توليدو»

توليدو : طليطلة

٥٩ ـ ص ٥٩٤ «كابول عاصمة الأفغان»

كابول : كابل

٦٠ ـ ص ٦٠٢ كالنين ، مخايل ايفانوفتش

مخايل : ميخائيل

٦١ ـ ص ٦١١ : «كربلاء مدينة عراقية على طف الفرات .. نشأت حول البقعة التي استشهد فيها الحسين ورفاقه ..»

الطف غير مفهومة لقارىء . وفي المعجم «الطف موقع قرب الكوفة وما أشرف من أرض العرب على ريف العراق والجانب والشاطىء» فالمقصود شاطىء الفرات .. الخ وربما سميت كربلاء ـ في زماننا ـ مدينة الطف

٦٢ ـ ص ٦٢٢ : «كلتية ، اللغات الـ .. الشعوب الكلتية ..»

الكلتيه : السلتية لأنهم Celtes (بالفرنسية) ، وربما كانت «الكلتية» باللغة الانكليزية .

٦٣ ـ ص ٦٢٤ : كلوديل ، بول (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) كاتب فرنسي .. ترك روايات وشعراً ..
ترد في طول الموسوعة وعرضها كلمة روائي ، وروايات للدلالة على الرواية القصصية . وترد مقابلها دراما ودرامي للدلالة على المسرحية ... وكان المناسب أن يقال في آثار كلوديل ما قيل في آثار غيره ... فيقال ترك درامات (أو مسرحيات) لئلا يفهم من كلمة «روايات» هنا معنى القصص .. ويقع في خطأ ، لأن كلودل الف مسرحيات (درامات) ولم يكتب الروايات القصصية .

٦٤ ـ ص ٦٧٦ : لويز الرابع عشر
هو بالفرنسية Louis (لوي) واعتدنا لفظه لويس ، وكذا كل لويس آخر . ثم لمَ وردت ص ٦٨٧ لويس مع ليوتي ..؟
ولديكم في لبنان ـ مثلا ـ لويس المعلوف الوارد في الموسوعة ص ٧٢٧

● ص ٦٨٩ ورد اسم واحد في صورتين هو «هيكل ، هيغل» واذا تبينا الأولى رسمنا خطين للكاف : هيكل Hegel = هيجل بالجيم المصرية ، واذا تبينا الثانية كتبنا الاثنين بالغين

٦٥ ـ ص ٦٩٠ : مادزيني (بالايطالية ماتسينه)
لمَ هذه الدال اذن ؟ اعتدنا كتابته ولفظه : مازيني ، وهو بالفرنسية مازيني MAZZINI وكأنه كذلك بالإيطالية .

٦٦ ـ ص ٦٩٠ : «مارُات ، جين بول .. ثوري فرنسي ..»
مارات : مارا Marat والـ t لا تلفظ .

٦٧ ـ ص ٧٠٨ : مخائيل انجلو (الاسم الكامل ميكنجلو ..)..
لمَ مخائيل (على اللبناني) انه ميخائيل على العربي الشائع .. او ميكائيل ـ إن شئت .

٦٨ ـ ص ٧٢٤ : مطران ، خليل الـ .. وضع بعض التمثيليات وبدأ في ترجمة شكسبير ..
أ ـ اسمه خليل مطران ، ولا موجب الى «ال» ليكون خليل المطران
ب ـ لم يضع بعض التمثيليات وإنما عرف بترجمة التمثيليات .. وترجم تمثيليات لشكسبير

٦٩ ـ ص ٧٤٠ : «منصور ، ابو جعفر ال ... كان بلاطه فخما»
لمَ هذه «الفخيم» ؟ لمَ لا الفخم . ثم هل المقصود بالبلاط القصر أو المجلس ؟

٧٠ ـ ص ٧٤٢ : «منفلوطي ، مصطفى لطفي الـ .. جمعت مقالاته في «النظرات» (٣ أجزاء) ، و «مختارات المنفلوطي» ..»
«مختارات المنفلوطي» ليس مختاراً من مقالاته ، وإنما هو مقالات أختارها المنفلوطي لغيره ، ومنها القديم الذي لم يكن في أصله مقالة وإنما هو رأي او خبر فيه رأي. وفي المختارات ما هو شعر .

٧١ ـ ص ٧٤٤ : «موباسان (بالفرنسية موباسو) ..»
بل هو بالفرنسية أقرب الى موباسان فهو Maupassantولا يلفظ من الـ n الأخيرة إلاّ نصفها

٧٢ ـ ص ٧٤٧ : موروا .. ترجم حياة شيلي وبيرون ودزرائيلي وشاتوبريان شيلي ورد ص ٤٥٠ : شلي ـ وهو الصحيح
بيرون ورد من ١٤٧ : بايرون ـ وهو الصحيح
ذرزائيلي ورد ص ٣٢٢ : دسرائيلي . وهو Disraeli وقد ترجم الى العربية بـ دزرائيلي وله تراجم : تورگنيف ، هيگو ، بروست ، جورج صاند ، فولتير ، بالزاك ، ديما

٧٣ ـ ص ٧٤٩ : موسوعة ، ال .. «الموسوعة العربية» هي أول موسوعة عربية في مجلد واحد ، وضعها فريق من الأساتذة ..» ـ المقصود «الموسوعة العربية» التي نحن بصدد الملاحظة عليها .
ما ضر لو ذكرت الموسوعة أسماء هؤلاء الاساتذة ، هنا ، أو في مطلع الموسوعة نفسها ، أو في ختامها .. ليشعر أولئك الاساتذة ـ اذا وجدوا فعلا ـ بالمسؤولية لدى الخطأ . وليزيدوا الموسوعة قوة إذا كانوا مرموقين !

٧٤ ـ ص ٧٥٦ : «مي .. أنشأت صالونا أدبياً دعته «صالون الأربعاء .. نقلت قصصاً كثيرة من الفرنسية والانكليزية والألمانية»
أ ـ كان صالونها ـ أو مجلسها ـ يعقد أيام الثلاثاء ـ ومشهور ما قاله اسماعيل صبري فيه :

إن لم أمتِّع بميٍّ ناظريَّ غداً
أنكرت صبحك يايوم الثلاثاء !

ب ـ لم تنقل قصصاً كثيرة . انها عرفت الفرنسية والانجليزية والألمانية والايطالية ولكنها لم تنقل عنها قصصاً كثيرة وإنما نقلت «الحب في العذاب» عن الانكليزية ، و «رجوع الموجة» عن الفرنسية و «ابتسامات ودموع» عن الالمانية . أي انها نقلت ثلاث قصص ..

٧٥ ـ ص ٧٧٤ : «ابرَغال الاله .. كانوا ينحتونه على شكل أسد مجنح»
ولكن الصورة التي وضعتها الموسوعة إيضاحاً ، لم يكن أسدها مجنحا !

٧٦ ـ ص ٧٧٩ : «نعيمه ، مخائيل» : نعيمه ، ميخائيل

٧٧ ـ ص ٧٨٦ : «نورماندي مقاطعة فرنسية تأريخية أخذت اسمها من النورمان الذين نزلوا فيها في القرن ١٠ مقسمة الآن الى بضع مديريات . أهم مدنها : دياب .. سان لو» دياب : ديب Dieppe

الفارس والجبل الماضي والحاضر

بفلم « الفارس والجبل » يعمل محمد شكري جميل مرة اخرى على تحويل الاهتمام الى جانب من تاريخ العراق السياسي ـ الاجتماعي المعاصر ، واعادة ترتيب احداثه ، ورصد المتغيرات التي طرأت عليه بعين الفنان القادر على تحقيق الفائدة والمتعة في آن.

والمتابع لافلام محمد شكري جميل ، وخاصة فلميه « الأسوار » و « المسألة الكبرى » يجد نفسه امام استعرضات كبيرة تتقصى كل شيء في حياة المجتمع العراقي خلال المراحل التاريخية الماضية : الآمال الوطنية / المصالح السياسية / العالم السفلي / الشوارع الخلفية / الرشاوى والمساومات / الحب والحقد والضغائن / انها افلام تعرّف وتطلع الجمهور الحالي على الكثير من الاشياء التي فقد متعة الاحساس بها ، والفضيلة التي تسجل للمخرج انه استطاع ان يبعث فيها الحياة من جديد ، ويرسم من خلالها لوحة باهرة تغري بالحنين الى ما تحمله من طقوس وتقاليد.

في « الفارس والجبل » ، الماخوذ عن قصة « الخيال » للروائي عبدالخالق الركابي (شارك مع المخرج رمضان الكاطع في كتابة سيناريو وحوار الفلم) يستعيد المخرج سني التحولات الكبرى في العراق ، وهو حين يستعيدها فلكي يجعل من الماضي حاضراً ، وليس جزءاً من الحاضر ، وبهذا المعنى فان الفلم لا يعالج الماضي (الاحداث) إلاّ لكي يفسّر الواقع (الحاضر) من خلاله ، فالماضي عنده ، رغم بعده النسبي ، احداث متصلة تنطوي على اجابة شاملة وعميقة لكل الاسئلة



■ رضا الأعرجي

التي تُثار حول اي حدث جديد.. كيف نشا ؟ وما هي نتائجه ؟ وهل يتشابه او يختلف مع ما قبله من احداث ؟

ولكن ما هو الماضي الذي يستعيده المخرج ليجعل منه حاضراً ؟ انه وبطبيعة الحال ، نضال الشعب العراقي في سبيل الحرية ، هذا النضال الذي لم يتوقف ، والذي تميز في كل مرحلة من مراحل التاريخ بالنوازع الثورية ، وبالاصرار على التغيير ، ويتميز اليوم بالارادة القوية في مواجهة العدوان الايراني الذي نجد رمزه الواضح في الفلم.

يعرّفنا الفلم على عائلة صكر العلوان « خليل شوقي » فرداً فرداً ، ويختار منها ضيفاً « رياض شهيد » الحفيد الشاب والأكثر وعياً ، ويتابع معه رحلة لاكمال دراسته من الريف الى المدينة ويقترب به من دورة المدينة اليومية التي تتصاعد الى حد الصراع بفعل رجال السياسة ومشاريعهم التي تغطي اصحاب النفوذ والمهربين والعابثين بامن الوطن ، حتى يكتشف ضيف طريق الانتماء للارض والنضال دفاعاً عنها.

وليس ضيف غير الفارس الذي اكسبه الانتماء هويته ومنحه قوة البقاء على ارضه ، هو ابن الفلاح النبيل الذي اصطدمت عيناه مبكراً بفظاعة قدر قريته الحدودية و « قدر اهلها في ان يكونوا مصداً لرياح الشر والعدوان متى هبت في ارضهم » فوراء الجبل الذي تركن اليه يتربص عدو طامع شرير ، تتضح صورته مع نزول تايتل الفلم ، وتتضح معها حقيقته العدوانية التي عبرت عنها حربه الآثمة على قطرنا.

النضال والحرية ، إذن ، هم القيمتان الاساسيتان في حياة « الفارس » كما هي ايضاً القيمتان الاساسيتان في حياة الشعب.. وهكذا يقدم المخرج قصة إنسان ثائر ، تنبثق منها قصة شعب باكمله لتمتزج القصتان في قصة واحدة تروي جزءاً من تاريخ العراق في ظل النظام الملكي ، وفي ظل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ مروراً بثورة رمضان ١٩٦٣ والردة التشرينية السوداء واجواء هزيمة حزيران ١٩٦٧ حتى ميلاد ثورة السابع عشر — الثلاثين من تموز المجيدة ١٩٦٨.

وبعيداً عن النبرة الرومانتيكية التي يتميز بها عادة هذا النوع من الأفلام ، يذهب فلم « الفارس والجبل » الى جوهر الاحداث فيحللها على لسان العديد من الشخصيات الخارجة من قلبها ، وتلك التي تتلقى تاثيراتها المباشرة. وإذا كان من الصعب الاحاطة بكل التفاصيل التي حفل بها الفلم ، إلّا ان المشاهد يستطيع ان يتابع تطور تلك الأحداث وتغيرها ، حيث تتغير كذلك صورة الفلم في ضوئها ولونها مع حدة ونقاوة المرحلة التارخية المقصودة.

لقد جسّد المخرج احساساً مرهفاً بالزمن وبالأشخاص الذين يعبّرون عنه ومشاعرهم تحت وطاة الاضطهاد والقمع والاقبية والسجون. كما قدم مشاهد عميقة الدلالة في اختصارها وشحنتها التاثيرية ، وكان بذلك يقدم تجربته الفنية ومخزونه الثقافي ضمن رؤية تركيبية واحدة.

إن مزية المخرج هي الحرص البالغ على القيمة الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو افلامه مجرد تسجيل خالص للوقائع والأحداث ، وإنما تتضح فيها ايضاً قدرته على اعمال الخيال الفني واستدعاء ابداعه السينمائي ، غير ان هذا الحرص لا يلغي قيمة الوثيقة في افلامه ، وفي « الفارس والجبل » كانت الوثيقة (البيانات — الصحف — الخطابات السياسية — مشاهد من فلم « البؤساء ») عاملاً مهماً في خلق مناخ صادق يمتلك عناصر التاثير المطلوبة. والمخرج باستخدامه الوثيقة يعبّر عن اسلوبه الذي يعنى بتفاصيل الموضوع اكثر من عنايته بالممثل.

في فلم « الفارس والجبل » تبارت نخبة من الممثلين والممثلات لاعطاء افضل ما لديها من قدرات ، خليل شوقي بصوته المدهش ، ويوسف العاني بقوة ادائه وسامي عبدالحميد بعفويته ورياض رشيد باجتيازه التجربة بنجاح وسهير إياد بحضورها الرقيق. ورغم الأدوار الخاطفة لطعمة التميمي ومقداد عبدالرضا وسامي قفطان إلّا انها اشعرتنا بقوة الممثل حين ينفذ الى اعماق الشخصية التي يجسّدها ، وباهميتها حين تعمل تحت ادارة مخرج قدير مثل محمد شكري جميل يصل بالتمثيل الى مستوى الجذب والتاثير.

ترنيمة د. عوني المتألقة

■ ياسين النصير



— ١ —

داب الدكتور عوني كرومي في أعماله الأخيرة (تساؤلات ؛ وصراخ الصمت الأخرس ؛ وترنيمة الكرسي الهزّاز) على البحث عن نمطٍ خاص من المسرحيات يعالج فيها فكرة التدمير الروحي للكائن المعاصر ، من خلال تقديم هذا التدمير باساليب فنية تعتمد المباشرة وتوجيه الخطاب الى المشاهد ليجعل منه مشاركاً بالفعل. وغالباً ما يعتمد الدكتور عوني على كشف وتعرية العالم الخارجي للشخصية من خلال ما يمارسه عليها من ضغوط وقهر ، بحيث تبدو الشخصية تحت طائلة التهديد المباشر مما يحتم الموقف عليها اعلان صوتها واحياناً الرفض والصراخ . ولكنه رفض منظم وصراخ مقبول.

والدكتور عوني كرومي الذي خبر الاخراج والتنظير له ، يتمرد في أعماله هذه على الاشكالية المدرسية في الاخراج ساعياً لبلورة معالجات فنية تعتمد الخطاب المباشر والمشترك الممثل والمشاهد. وخلال الاعمال الأخيرة له وجدته يعتمد الشخصية المقيدة خارجياً لتنطلق حواسها وعواطفها وافعالها الداخلية ، وكانه يوازن بين الواقعية بصلابتها وقوتها ، والنفسية بانثيالاتها وحريتها وتحررها. فالنفس في أعماله الأخيرة تاخذ حيزاً واضحاً لتاكيد او رفض الواقعية كمنهج فكري وفني يؤطر بها اعماله.

— ٢ —

في ترنيمة الكرسي الهزّاز ، تاليف فاروق محمد ، واشعار عريان السيد خلف وتمثيل الفنانتين المتالقتين : اقبال نعيم وانعام البطاط نجد المخرج يؤكد المنحى ذاته — الواقعية النفسية — مع شيءٍ من التجديد والابتكار. فلقد تحدث النص عن العزلة ، واكدها المخرج اطاراً عاماً للمشاهد من خلال عرضها جدلياً. فالمراتان : إحداهما مغنية تركها المعجبون بعدما شاخ صوتها ، وضعفت ذاكرتها ، ولم يبقَ لها إلاّ ذكريات صوت جميل وبعض كلمات المعجبين وشيء ما من قصة حب. والمراة الثانية عزباء إلاّ من رسائل حبيبها المهاجر — الغائب ، ولم يبقَ لها سوى الفاظ لاصوات مكتوبة ، وكلمات تعشعش في ذاكرة مخرومة. العزلة بابعادها القاسية مستحضرة بوعي العالم الخارجي وبإدراكه ومعكوسة في وضع امراتين — أو صوتين — تتجسد على ارضية مكان مهجور هو الآخر ، لا ديكور له ولا اكسسوار — إلاّ من كرسي واحد — والمكان هنا شخصية ثالثة ، بل هو الذي اكسبَ العزلة معنى جمالياً وفكرياً عندما تحوّل الى قبوٍ يلازم احلام اليقظة ويوظف الفكرة اجتماعياً.

وتلازم العزلة ، فكرة الانتظار ، والانتظار فعل خارجي ، آتٍ الى المكان المهجور والى المراتين المهجورتين. والعرض كله يقوم على الجدلية الثنائية بين العزلة والانتظار ، بين عالم المكان المهجور والعالم الخارجي المحمّل بالانتظار والعلاقة بين الاثنين : رسائل واصوات ، كلمات وذكريات.

تتاكد جدلية الحضور / الغياب ، أو العزلة / الانتظار من خلال الاداء الفني الرائع للممثلتين المتالقتين. وطوال فترة العرض نجد الحوار قائماً بين الداخل والخارج ، العالم النفسي والعالم الموضوعي ، واللحظات التي يوجد الاخراج فيها هذه العلاقة نجد الفعل المسرحي يتالق ويقوى ، منها : اللحظات التي تحاول فيها فتح الأبواب الى الخارج لكنها تعود فتغلقها الى الداخل ، محافظة على العزلة ورافضة لاية رياح خارجية ، وتعلقها بالباب الى حد الهوس شيء من الأمل الذي يشدها

الى ــ مازن ــ حبيبها الذي لن ياتي ، لكنه امل محبط فتعود لتجد نفسها ثانية حبيسة افكارها وذكرياتها. اما (إنعام) ، المراة المغنية ، فكان جدلها يقوم على محورين. محور نفسي هو انفتاح ذاكرتها على الحانها القديمة لكنها وبحكم قِدَم العمر تحبطذاتياً ، ومحور ثانٍ يقوم على كشف ما تعانيه زميلتها ، فتؤكد لها ان حبيبها لن ياتي ، وان رسائله ليست تخديراً لها ، وان هذا الرجل ليس إنساناً واحداً ، بل هو العالم الخارجي كله ، وعليها كي تقف الانهيار الداخلي لها ــ جسّدته اقبال بشكلٍ رائع من خلال حركات هستيرية مؤلمة ــ ان تقف على قديمها ، وان تقول لا ، فهو مثل صوتها الذي دارت الأيام عليه ، وعبثاً اللحاق بما مُضى ، لقد اكد عوني كرومي في هذه المناوبة الادائية والفكرية فكرة رفض الماضي الجامد ، غير الفاعل ، والذي مارس حضوره الثقيل من خلال وعي الشخصيات الناقص. لذلك ياتي تمزيق الرسائل في آخر المسرحية تاكيداً لهذا الرفض ، بل وانفتاحاً على الحاضر ، على ما هو موجود بالفعل.

ومع ان الشخصيتين لم تلغيا الماضي كله إلّا انهما لم تحييا في الحاضر ، كلية ، ذلك لأن ما تبقى لهما ، هو الذكريات ، وتكوينهما النفسي الخاص ، وما الغي ، هو رفض الآخر الضاغط ، الذي مارس دوراً قذراً في إمحاء ملامح الشخصيتين وفي جعلهما تدوران في فلك الكلمات المحنطة.

ــ ٣ ــ

يؤكد العاملون في هذه المسرحية ، المؤلفان والمخرج والممثلتان وفنان الانارة ــ الذي قرأ لنا دواخل الشخوص بمصابيحه القليلة فكان موفقاً ــ هؤلاء كلهم يؤكدون ، ان مقولة (الذي ياتي ولا ياتي) هنا ؛ هي غير ما تعارف عليها جمهورنا وقارئنا. لقد ارتبط مفهوم الانتظار ، بموقفٍ فلسفي عبثي ، هو جودو صموئيل بيكت ، وكان بيكت يعالج فكرة الياس التي عاشها الانسان الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية ، الياس بكل ما هو خارجي قادر على تصحيح ما هو كائن في الماضي وفي النفس ، وكان الحوار آنذاك حواراً مع قوى عمياء مؤثرة. كما يؤكد العاملون الفكرة بطريقة مختلفة عما قرأناه في اشعار البياتي ، ومواقفه. فالبياتي في (الذي ياتي ولا ياتي) يقترب من بيكت ، لكنه يحاكي الموجود العربي. وإذ تنتهي اشعار البياتي عند فكرة الياس ايضاً ، فإنه كان يعالج من خلالها فكرة نشوء الأيديولوجيات. كذلك يؤكد العاملون فكرتهم بطريقة مختلفة عما عرف به جليل القيسي مسرحياً ، حيث الانتظار والموت عصياً فاعلاً في مسرحياته القصيرة ، فانتظار جليل القيسي مشبع بالحاضر ، مشبع بالتفاؤل ، قائم على صوت واقعي ، فانتظار المولود لامراة لا تلد... ما يؤكده العرض والعاملون في (ترنيمة الكرسي الهزّاز) مختلف عن هذا كله ، وإن كلن يحاكي بعضه ، فهو انتظار الذات الرافضة لما يشدها الى الوهم ، فتؤكد بذلك حضوراً فاعلاً حتى لو كانت في اواخر أعمارها..

ــ ٤ ــ

بقي ان اقول كلمة في اداء الممثلتين : إقبال نعيم ، وإنعام البطاط ، واية كلمة عابرة لا تفي حقهما ، فهما ممثلتان ادتا دوراً صعباً ، هو الموازنة بين الحضور / الغياب ، الداخل النفسي والخارج الموضوعي ، انا والآخر ، وفي الوقت نفسه اكدتا ان التمثيل ليس حفظاً للكلمات ، وإنما هو تبادل مواقف ومشاعر وخبرات ، هو انسجام داخلي ــ ينفصل احياناً وهو محاورة بين المواقف المتناقضة ، وهو بناء عضوي يرتفع بالعمل الى الكمال ، لقد ادت الممثلتان دوراً واحداً ولكنه بطريقتين اثنتين. وهذا ما نريده لهما في اعمال لاحقة..

وإذ يخلو المكان من الديكور ، يكون المسرح الخالي ، ديكوراً كله ، فقد تعامل الاخراج مع مكانٍ خالٍ وكانت الانارة موفقة وفاعلة.

جائزة نوبل ٨٧ لبرودسكي

ترجمة وتقديم :

■ كامل يوسف حسين

مرة اخرى ، وبالقطع ليست اخيرة ، تبرهن لجنة التحكيم في جائزة نوبل للأدب على مدى اقتراب الانتقادات التي وجهت الى اعضائها من كبد الحقيقة. فهي ، باختيارها للشاعر الروسي جوزيف برودسكي ، لنيل الجائزة عن عام ١٩٨٧ ، قدمت تجسيداً مثالياً لحالة ، تجمع باقتدار نادر ، كل الانتقادات المتراكمة ، على مر سنوات طويلة.

هنا يبرز الطابع السياسي الفج ، بل والدعائي المحض للجائزة ، وهنا يتجلى تحيزها القديم ، وغير المبرر ، لأسماء صهيونية ، لا تتواصل مع النهر العريض للابداع الانساني ، وهنا يطل السقوط على اسماء مجهولة ، لدفعها نحو الضوء الباهر ، على نحوٍ لا يبرره قط ما يقدمه اصحاب هذه الأسماء ، هنا يتجسّد الابتعاد عن الأصوات المعبّرة عن نبض الشعوب ، في كدحها تحت الشمس من اجل حياة اكثر إنسانية وتحرراً وتحققاً. وباختصار ، في هذا الاختيار يتجسّد كل ما طرحه النقاد ، وما حاولت الأكاديمية السويدية نفيه ، فيما يتعلّق بجوهر جائزة نوبل للأدب.

فَمَنْ هو جوزيف برودسكي ؟

عبثاً تحاول البحث في قواميس الاعلام ودوائر المعارف بل وحتى المراجع المتخصصة في الشعر والشعراء ، بل وفي الشعر الروسي عن اسمه فمثل هذه

المحاولة لن تصل بك إلاّ الى طريق مسدود ، فالرجل مجهول تماماً ، بكل المعايير.

وفي تقديم الاكاديمية الملكية السويدية للفائز الجديد ، حرصت ، جنباً الى جنب مع كتيبة بكاملها من قنوات واجهزة الاعلام الغربي ، على تلميع برودسكي وتصويره باعتباره الفنان صاحب القضية والموقف والالتزام ، وباختصار على انه ، كما عبّر بول جراي ، في مقال بمجلة « نيوزويك الاميركية » : « المنشد الذي غنى للفقدان ولانديـاح الماضي والاحباء والشباب الى البعيد ، والذي تمتزج بالعاطفة الجارفة المختلطة بسخرية اكتسبها عبر التجارب الصعبة ».

الآن الى اي حد تتسم هذه الصورة بالدقة ؟

إن الاجابة على علامة الاستفهام هذه ستنطلق من التحليل الدقيق لحملة التلميع التي واكبت منح الجائزة لبرودسكي.

في البداية سنلاحظ ان نقطة الضوء الأساسية في حملة التلميع هذه تنصب على تجربة برودسكي كاحد المنشقين في الاتحاد السوفياتي ، وكل من قدر له ان يتابع هذه الحملة ، عبر المواد المكتوبة في الصحف والمجلات الغربية ، سيذهل لذلك العدد الهائل من المرات التي نُشِرَ فيه ذلك المقتطف من محاكمة برودسكي ، والذي تشكك فيه القاضية في موقفه من قيمة العمل كالتزام في مجتمع اشتراكي يسعى للبناء ، ذلك الموقف القائم على الرفض ، فيرد عليها بان موقفها يعادل عنده التشكيك في كونه إنساناً !

وعلى الفور تقريباً ، ينتقل الضوء في حملة تلميع برودسكي من هذا الملمح الى اتهام السوفييت بمعاداة السامية في موقفها منه ، دون ان تدع للقارىء فرصة معرفة الحقيقة القائلة بان المحكمة وصفته بانه « كائن متطفل يود لو عاش عمره من عرق غيره ».

ولعبة الأضواء والظلال ، التي شاركت فيها الاكاديمية السويدية واجهزة الاعلام الغربية ، تنتقل على الفور الى الاشارة الى شعور الضياع ، الذي انتاب الشاعر في ١٩٦٩ ، وهو يجوب شوارع لينينجراد ، لينظم قصيدته الموسومة « نهاية عهد جميل » والتي تصفها الاكاديمية بانها مرثية موجعة لاوهام الماضي.

ولكن اي ماضٍ ذلك الذي تعيش فيه عرائس الشعر عند برودسكي ؟

كل منا قدر له الاطلال على قصائد برودسكي القليلة المترجمة عن الروسية سيدهش حين يكتشف ان عالم الرجل ليس هو ذلك الكون الهائل الضارب في العراقة والقِدم والاصالة المسمى روسيا ، بغاباتها ، وسهوبها ، وجليدها وانهارها ، وبشرها من اقاصي آسيا الى سقف اوربا... وإنما هو التقاليد اليهودية ، الغارقة في الرموز ، حد الاغلاق والابهام ، والنائية عن نهر الحياة ، حتى الاندراج في الرؤى الماتمية.

وتنتقل الأضواء ، عقب ذلك ، لتواكب برودسكي وهو يغادر الاتحاد السوفياتي في عام ١٩٧٢ الى فينا ، حيث يتولاه برعايته وحمايته الشاعر د. هـ. اودن ، لكن المقام لن يطول به في المقر الصيفي لاودن قرب فينا ، إذ نراه بعد ذلك وقد انتقل ، بقدرة قادر ، الى جامعة ميتشجان بالولايات المتحدة ، حيث استقر هناك ، ليعمل بالتدريس والكتابة ، وليحصل على الجنسية الأميركية في عام ١٩٧٧ ، ولتنهال عليه مصادر التمويل ، ومن بينها ٢٠٨ الف دولار حصل عليها من مؤسسة ماكارثر.

ولكن على اي أُسس موضوعية قام هذا النجاح ؟

يعترف بول جراي في مقاله « بالنيوزويك » ، في شجاعة يحسد عليها بان عطاء الشاعر الفائز بجائزة نوبل هو « على شيء من التواضع » ، فله ثلاثة دواوين ، اضافة الى كتاب يضم مقالات له بعنوان « اقل من واحد » نُشِرَ في عام ١٩٨٦.

إذا كان العطاء قليلاً في الكم على هذا النحو ، فهل يمكننا توقع ان الكسيف يملك تلك العبقرية المذهلة التي تتيح لصاحبها انتزاع جائزة نوبل ؟

المدهش حقاً ان معظم محاولات التعريف بجوزيف برودسكي لم تكن مقترنة بتعريف واضح بشعره مع نماذج منه ، باستثناء مقتطفات موجزة الايجاز كله. ولكن في غياب النماذج الفعلية تنهال الاحكام القيمية ، فتقرأ اوصافاً من نوعية « شاعر الصور المحددة ، متالقة الوضوح ، شاعر اللغة الندية (!) الشاعر الذي لم يغادر روسيا ابداً ، رغم خروجه منها قبل ١٥ عاماً (!!).

وعلى اية حال ، فان القارىء العربي قد يستطيع ان يحقق إطلالة على شعر برودسكي بنفسه ، من خلال القصائد التي تترجم من شعره ، وهي قليلة حالياً ، وقد اخترنا من بينها هذه القصيدة بعنوان « عندئذ » ، التي ترجمناها نقلاً عن « الملحق الادبي للتايمز » اللندنية ، فربما يستطيع ان يحكم بنفسه.

عندئذ

— ١ —

هي ذي الأعوام تنقضي ، ويطل على واجهة القصر داكنة الحمرة
صدع. وتخترق الحائكة مسلوبة العينين ، في نهاية المطاف
سم الخياط الضئيل. وتدنو العائلة المقدسة ، وقد شحبت ملامحها وتصلبت ، نصف ملليمتر آخر من مصر.

تعمر صنوف الكائنات العالم المرئي ،
وتضاء الدروب بنور ساطع ،
غريب. وفي الليل يعكف فلكي ، مجهداً
عينيه ، على إحصاء الذرى المضيئة.

— ٢ —

لم يعد بمقدوري ان اتذكر أين
ولا متى وقعت الأحداث ، هذه الحادثة أو غيرها.
وبالأمس ؟ قبل أعوام خلت ؟ على مقعد في حديقة ؟

في الهواء ؟ في الماء ؟ وهل كنت أنا مدار ما وقع ؟

والحادثة نفسها ، لنقل انفجاراً ، أو فيضاناً ،
أو حرائق روافع كوزباس ، أو خيانة ما ،
لا يمكن ان تردّ للأذهان أي شيء كذلك ، هكذا تدفن
آثار مسيرة ذاتي ، أو مسيرة أولئك الذين نجوا
أو لاذوا بالفرار

— ٣ —

مؤدى هذا ، افتراضاً ، اننا الآن في توحد
مع الحياة ، وانني بدوري أصبحت شريحة
في تلك المادة ذات الحفيف التي يعدى تبيض
نسيجها جلد المرء بخضابه المحايد.

ما عاد يمكن ، إذ تتخايل صورتي ، فصلي بدوري
عن بعض التجعد ، عن قناع تنكري ، نسيج تداخلت
الوانه ، ورقة تين ، عن نثارات ،
من كيانات كلية ، عن أسباب ، أو نتائجها،
عن كل ما يمكن تجاهله ، واشتهاؤه ، والتجمد خوفاً
منه.

— ٤ —

لتمسّني يدك - وعندئذ تمس سيقان نبات الارقطيون
الجافة ،
البلل الكامن في قرار أمسيات أواخر « مارسيمبر » ،
محاجر المدن ، رحابة السهوب ،
وأولئك الذين ما عادوا بين الأحياء ، لكني أذكرهم.

لتمسني يدك - وعندئذ ستقلق ، هوناً ما ، سكينة ذلك
الذي يوجد ، رغماً عني ، وبجلاء في غمار ذلك
لا يشعر بي ، بإهابي ، بوجهي ،
ذلك الذي نعد في دفتره على الدوام من الخسائر.

— ٥ —

ها اننا أحادثك ، وليس خطأي
إنك لا تصغي إليّ. والعمر إذ يدب
راحلاً يملأ المقلتين بالقروح ، والمصير عينه يحل
بالحبال الصوتية ،
قد يتهافت صوتي ، لكني آمل ألّا تند عنه الشكوى.
خير من هذا وأبقى الاصغاء لصياح ديك ، للحشرجات
في قلب اسطوانة موسيقية تسرع إبرتها في الدوران ،
خير لك ألّا تلحظ الأمر حين ينتهي حديثي
مثلما لم تغمغم « ريد رايدنج هود » محدثة رفيقها
الرمادي.

الصورة الفنية في شعر البياتي

■ محمد صابر عبيد

لم يحظ غير البياتي من شعراء المدرسة الحديثة العرب، بمثل ما حظي به من دراسات وبحوث ومقالات وكتب، ولهذا أسبابه ودواعيه الكثيرة.

ومما لاشك فيه، ان الشاعر عبد الوهاب البياتي، كان قد اسهم في ريادة الشعر الحديث، مع زميليه بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وربما كان ابرزهم في تعميق هذا الاتجاه فيما بعد. ولعل ديوانيه « قمر شيراز » و « سيرة ذاتية لسارق النار »، شاهد فني حي على ذلك.

فلهذه الاسباب ولأسباب أخرى لامجال لذكرها، ظهرت عشرات الدراسات الجامعية، لنيل الشهادات العليا من جامعات عربية وأجنبية في شعر البياتي، وليس آخرها الدراسة المقدمة إلى كلية الاداب/جامعة الموصل، لنيل درجة الماجستير في الادب العربي الحديث ونقده، للباحث الشاعر عبد الستار عبد الله صالح، باشراف الدكتور فائق مصطفى أحمد، والموسومة « الصورة الفنية في شعر البياتي.. شعر البواكير والخمسينات ».

وقد حدد الباحث هذه الفترة بالذات « البواكير والخمسينات »، لسبب يعود - حسبما يرى - إلى أن شعر البواكير ولا سيما ما يتعلق بالصورة فيه، لم يحظ بالعناية التي يستحق.

تتوزع خطة البحث على تمهيد وأربعة فصول. تناول الباحث في التمهيد، الاساس النظري للصورة، وجاء في أربعة محاور، اشتمل المحور الاول على موضوعة « الادب والخيال »، تطرق فيه الى الأسلوب العلمي الأدبي، من حيث خصائص كل منهما، مؤكداً على الفوارق الفنية بين الاسلوبين، كما بحث في هذا المحور، الخيال من حيث معناه ووظيفته.

اما المحور الثاني فقد جاء تحت عنوان « معنى الصورة في النقد الحديث »، حاول فيه الباحث عبر ما تيسر له من مراجع عربية ومترجمة، أن يطرح آراء كثيرة في تحديد معنى الصورة في النقد الحديث.

اما المحور الثالث من التمهيد المعنون « تشكيل الصورة »، فقد حشد فيه الكثير من آراء النقاد والباحثين في هذا الشأن.

واختتم التمهيد بمحور أخير هو « وظيفة الصورة »، بيّن الباحث من خلاله، أن الصورة الفنية في جوهرها الوظيفي، لا تقوم على أساس تقديم خط واحد من خطوط الطاقة الحية للنفس، وإنما تتشابك وتتقاطع فيها الخطوط حتى تصير وجوداً، كيانه فعل الذات المبدعة.

واشتمل الفصل الأول الموسوم « الصورة البيانية » على أربعة مباحث، دار المبحث الاول حول تحديد « مفهوم المجاز » وقد استعان بمجموعة من الاراء ووجهات النظر الحديثة في ذلك، لكي يلائم بين منهجه في الدراسة، ومستوى حداثة الاراء المحددة لمصطلحاته.

ثم تناول في المبحث الثاني « الصورة التشبيهية »، من حيث وضعها المصطلحي بين الأصالة والمعاصرة، وطبقه على نماذج من شعر البياتي.

أعقبها بمحور « الصورة الاستعارية »، وحشد لها أيضا الكثير من التعريفات القديمة والمحدثة، وجنح بها في تطبيقاته نحو معطياتها الحديثة. أما في محور « الصورة الكنائية »، فقد قرّب فيه مفهوم الكناية إلى « الرمز »، وحلل نماذج شعرية للشاعر على هذا الاساس.

وعلى الرغم من أن الباحث لم يكن جريئاً تماماً، في طرح مفاهيمه الحديثة لهذه المصطلحات البلاغية « القديمة »، غير ان تحليلاته توفرت على قدر كبير من الدقة والعمق والشمول.

وفي الوقت الذي كان فيه الفصل الاول، يدين بالولاء إلى القديم ـ على مستوى المصطلح ـ فان الفصل الثاني الموسوم « الصورة الكلية »، قد انتقل انتقالة تامة إلى الصورة بمفاهيمها المعاصرة. وقسمه الباحث على أربعة مباحث ايضاً، حاول في المبحث الأول « مفهوم الصورة الكلية »، إعطاء تحديد معين لهذا المصطلح، من خلال الطروحات النظرية للنقاد المحدثين، امثال يحيىٰ العيد وعبد المنعم تليمة وصالح أبو اصبع وخالدة سعيد وعبد القادر الرباعي وغيرهم، ثم انتقل في المحاور الأخرى إلى تحديد وتحليل هذا النمط الصوري، من خلال نماذج البناء المتنوعة.

ففي المحور الثاني « الصورة في البناء الدرامي » تعسّف الباحث بعض الشيء في تحليل نماذج شعرية للبياتي، من خلال الصورة الكلية على انها نموذج بنائي درامي، على حين كانت هذه النماذج المختارة، لا تتمتع بنفس درامي كافٍ، تستحق فيه أن تتأهل إلى مستوى نموذج بناء درامي كامل. إلا أن الباحث لعب على هذا المستوى بمهارة، فمنح النص درامية ليست موجودة أصلاً.

غير أنه كان اكثر نجاحاً على هذا الصعيد، في المحور الثالث من هذا الفصل « الصورة الكلية في البناء المقطعي »، ويقال الشيء نفسه عن آخر محاور هذا الفصل « الصورة الكلية في البناء الدائري »، إذ نجح الباحث في النقد والتحليل، وكانت شخصيته واضحة تماماً.

أما الفصل الثالث الموسوم « الصورة النقلية »، الذي ضم ثلاثة محاور هي « مفهوم الصورة النقلية » و « الصورة الساكنة » و « الصورة الحركية »، فقد خف فيه بريق الباحث، وبدت تفسيراته مشوبة بشئ من الانفعال والقسرية، إذا اضطهد الباحث بعض النصوص، في سبيل خدمة وجهة نظره، ومن أجل الوصول إلى النتائج المرسومة، لكنه على الرغم من ذلك، بقي في الاطار العام لاعباً ماهراً، ومالكاً لقدراته التعبيرية والتحليلية. واختتم بحثه بالفصل الرابع المعنون « الصورة الرؤيوية »، التي حدد فيها مفهومها بجملة منطلقات، تلتقي في كونها اختراق لعالم البصر، والوقوف على أرضية حلمية يحركها الحدس التخييلي، في موقف يخلخل نظام المعرفة العقلية والحسية، ويفجر نظام اللغة. إن السؤال الذي يمكن أن يطرح لمناسبة إنجاز هذا الفصل، هو إلى أي حد كان نص البياتي، متوفراً على هذه القدرة، في الفترة الزمنية التي اعتمدتها هذه الدراسة أساساً لها وهي « البواكير والخمسينات ». لذلك فان محاولات الباحث في استنطاق النصوص على هذا الاساس، لم تكن ناجحة كما ينبغي، ليس لأن الباحث أخفق في التحليل، بل لأن النصوص الشعرية المتاحة لا تسعفه، لذلك اعتمد الباحث اسلوباً تصويرياً في التحليل، وهو تكبير الصورة بوساطة مجهر، وإسقاط احتمالات ومقترحات ورؤى لا يقدمها النص مطلقاً.

العلاقة المؤجلة بين الشعر والرسم

■ هادي ياسين علي

يختلف الشعر والرسم عن بعضهما، في البدء، في كون الشعر شيئاً غير ملموس، لا يمكن لمس عناصره، سواء أكانت هذه العناصر محصورة في اداته التي هي اللغة أو فضائه الذي هو الخيال. أما الرسم فانه ما ان تنتقل فكرته من خيال الفنان الى سطح القماشة حتى يصبح شيئاً ملموساً، وهذه الحقيقة الأولية على الرغم مما يبدو عليها من بساطة أو بديهية إلّا انها قد لعبت دوراً أساسياً في مسار هذين النشاطين الابداعيين على مرّ تاريخهما. ولكن النقطة الجوهرية التي تجمع بينهما هي ان كِلاهما يقوم بمهمة واحدة هي التعبير: كل بوسيلته المسخرة بين يديه: الشعر بواسطة اللغة، والرسم بواسطة اللون والخط. وفي هذا المجال يبرز اختلاف آخر في كون الشعر يستخدم وسيلة شائعة بين الناس ولكنه يعمد الى اعادة تركيب مفرداتها بطريقة غير شائعة، في حين يعمد الرسم في الأساس الى استخدام الوسيلة غير الشائعة.. الوسيلة المخصصة للرسم وحده، وهذه وحدها كانت كافية لأن تجعل فن الرسم فناً غير قابل لأن يخرج من حدوده الفنية الصرف الى ان يصبح فناً شائع الاستخدام، أي ان يتسرب جزء منه ليصبح فناً شعبياً، كما حدث ذلك مع قدر من الشعر، ولكن المفارقة التي تحدث هنا هي ان فن الشعر بقدر ما يسمح لجزء منه بالتسرب الى خارج مجال المعنيين والمشتغلين به، بسبب استخدامه وسيلة شائعة، فان حركته تظل محدودة بحدود

المساحة التي تستخدم هذه الوسيلة ، بمعنى ان انتشاره محكوم بانتشار (رموز) وسيلته التي هي غالباً أضيق مساحة من انتشار وسيلة الرسم. ذلك ان الشعر يحتاج الى رموز مرادفة لرموز وسيلته (التي هي اللغة) لغرض ايصاله الى متلقٍ يستخدم رموزاً مغايرة ، في حين تنتفي الحاجة في الرسم الى استخدام مرادف له ، لأن وسيلته لا تخضع لاهمية الرمز البديل ، ولكن مع ذلك فان الرسم والشعر يشتركان معاً في كونهما أكثر الفنون قدرة على تمثل ظرفهما الذي ينشآن فيه ، وبالتالي فانهما من ناحية الدراسة التاريخية يحملان بين طياتهما الصفة الوثائقية التي تحمل اكبر قدر من الجمال (المباشرة أو غير المباشرة) للمرحلة التي يقدمان فيها نتاجهما.

لقد كان الشعر سبّاقاً — بالنسبة الى الرسم — في التلاعب بالعناصر التي يخضعها لميدانه ، بينما كان الرسم بطيئاً في ذلك منذ العصور القديمة حتى ثورة الفن الحديث التي حطمت كل القوالب الجاهزة التي تعامل بها الفنانون قروناً طويلة ، ذلك لأن فن الشعر — نظراً لاعتماده على رموز تمثل إشارات للأفكار — استطاع ان يعيد تركيب هذه الرموز بما يجعلها تفضي بدورها الى رمز شامل قابل للتمويه ، وبذلك استطاع الشعر ان يمرر كثيراً من الأفكار التي فلتت من السلطة الاجتماعية أو الدينية أو السياسية . ولقد كانت ضربة الشعر الأساسية في انه أول فن تحول (بعد الموسيقى) من التعبير المباشر الى التعبير غير المباشر ، في حين كانت الفنون الأخرى — وفي مقدمتها الرسم — خاضعة لسلطة خارجية ، ولم يكن بمقدور الرسم ان يمر من خلال رموز تغشاها عين الرقابة الاجتماعية أو الدينية أو السياسية بسبب انه كان يعتمد على الحياة المرئية لاستخراج مواضيعه ، وبما انه يستخدم وسيلة مرئية (اللون والخط والقماش) فلقد كان من الصعب عليه الافلات من سلطة الخارج ، وهذا يشكّل أحد الاسباب الرئيسة في تأخر انتقال فن الرسم من التعبير المباشر الى غير المباشر. وفي افتقاره الى القدرة على التلاعب باشكاله ، وخصوصاً في عصر سلطة الكنيسة التي لعبت الدور الرئيس والأساس في تأخير هذه العملية. فلقد كان فن الشعر منذ البدء وحتى اليوم يسعى خلفَ (الأفكار) فيما كان فن الرسم يمشي على عكازة وراء (المواضيع) ، حتى جاءت ثورة الفن الحديث التي فتحت الطريق أمام الفنان وعوّضته عن كل الحرية التي فقدها خلال هذه القرون الشاسعة من عمر الفن ، فتوحّد مع الشعر في طريق واحد ، وهو تعويض يعود القدرُ الأكبر من الفضل فيه الى السوريالية التي قطعت آخر صلة بين ما هو فن وما هو خارجه. ولقد كان على الدارس الأدبي أو الفني ان ينتظر كل هذه الأزمان حتى يجد الطريق سالكة الى العلاقة الحميمة المؤجلة بين فن الرسم وفن الشعر.

في القرن التاسع عشر ، قال (أنجر) : الرسم هو شرف الفن. وإذا ما عرفنا ان هذا الرسام الكبير قد قاد صراعاً نظرياً وتطبيقياً بين أهمية اللون أو أهمية الخط في اللوحة ، وهو من أكثر فناني عصره تشبعاً بالتراث الاغريقي — الروماني ، وكان يتجاذب طرفي العصر مع (ديلاكروا) في قيادة فن الرسم ، فان ما سيوقفنا هو ان (أنجر) كان يطالب ، بصورة غير مباشرة ، بتفجير الطاقة الهائلة في فن الرسم التي بقيت مخزونة تحت سطح القماشة كل هذه العصور السابقة من عمر الفن. وإلاّ فبأي شيء كان الرسم شرفاً للفنون ؟ ، ان فناناً مثل (أنجر) يحمل هذه المواصفات في عصره لابد وانه يقود في مجمل نشاطه الى التحريض على خروج الفنان من حدود استلاله لمواضيعه من الواقع ونقلها على القماشة ، الى خارج هذه الحدود ، للبحث عن الخزين الكبير للأفكار الذي نما داخل الفن منذ عهود سحيقة ، ولا ينبغي هنا ان يغرينا تمثل (انجر) للتراث الاغريقي — الروماني في انه لابد وان يحاكي الطبيعة مثل أسلافه فيبعدنا ذلك عن الرمية التي كانت عبارته تهدف إليها ، ان تلك العبارة قد تبدو في دلالتها العامة انحيازاً عاطفياً لفن (التصوير) ، ولكنها تحمل في طياتها دعوة الى اعادة النظر في هذا الفن لاطلاق طاقته العالية. لكنها كانت تحتاج الى سنوات طويلة حتى تختمر ولتنضج فيما بعد في الرسم المفتوح للفن الحديث على أيدي كبار فناني عصرنا الذين ردموا الهوة الكبيرة بين الأدب والفن وخصوصاً بين الشعر والرسم ، وليأتي (بول كليه) ليقول : (الآن بدأت الأشياء تراني) وليعمل (كاندنسكي) على بعث عهد (الروحي) في الفن وتحريك المعرفة الداخلية فيه. فلقد كان فن الرسم يبحث عن الاثر فوق الأرض ، مشياً على الأقدام ، فيما كان الشعر يركب عربة الروح خالقاً الاثر ، وإذا كان الرسم (يصوّر) فان الشعر كان (يبتكر) ، وفيما كان الأول (يرتّب) الأشياء فان الثاني كان (يركّبها) ، ذلك ان الرسام كان يبحث عن المواضيع في زحمة الواقع حتى يراها ، (وهذه الملاحظة تقودنا الى ملاحظة أخرى هي ان فن الرسم كان يُعنى عناية فائقة بالمكان ، على العكس من الشعر الذي لم يعر ذلك عناية جدية) حيث كان الشاعر يقف وسط العراء حتى تراه المواضيع فتنهال عليه ، وبهذا المعنى فان الرسام كان حسياً فيما كان الشاعر وما زال ذهنياً يعتمد على خياله المهذب بالدرجة الأولى. من هنا فان عبارة (كليه) تأتي تعبيراً عن انتقال الرسام من موقعه القديم الى الموقع الجديد الذي يشاطر به الشاعر ، حتى تحول الرسام في العصر الحديث الى شاعر يرسم.

لقد كانت العثرة الرئيسة أمام الرسام

تتمثل في كيفية تحوله مما هو (واقعي) (طبيعي) (حَرْفي) الى ما هو فوق هذا.. الى ما هو خيالي. ولو كان الرسام قد تجاوز هذه العثرة منذ زمن بعيد لكان الرسم والشعر مقترنين بشكل عملي منذ زمن التجاوز ذاك. اننا حين ننظر الى بعض الأعمال القديمة أو اعمال مثل اعمال (تيرنر) أو (كونستابل) أو الروسي (ربّين) أو الانطباعيين أو السورياليين أو التعبيريين — فيما بعد — نقول عن مثل هذه الأعمال انها تحمل قدراً مما هو (شعري) ، وكأننا نريد ان نقول انها جنحت عن الواقع قليلاً فلامست بعضاً من جناح الشعر ، فحيث ان الشعر هو ما كان قادماً من فضاء الخيال ، وطائراً فوق الطبيعة. ومركّباً بتلاعب ، ومبتعداً عما هو مباشر ، فان ما يقرّب (الفن) في الرسم مما هو (شعر) في الابداع ، هو محاولة الرسم اقتفاء اثر الشعر — السبّاق عليه.. تلك المحاولة التي انتهت الى اكتشاف الرسم لطريقه الخاص ، فيما بعد ، والاندماج كلية بالشعر في منحاه. وهذا هو ما يجعلنا نمجد المحاولة الريادية لوليم بليك ، الشاعر المهم والرسام المهم ، فلقد كان عدد من الأغنياء في عصره يتعاملون مع (بليك) على انه أكثر من (نصف مجنون) ، ولقد ظل (بليك) فترة طويلة محكوماً بهذا الفهم المخطوء ، حتى جاء الفن الحديث ليعيد إليه اعتباره ، فاتضح ان (النصف المجنون) في (بليك) إنما كان هو النصف (الشاعر) فيه ، وهو ما كان يحاول ان يبسط جناحه على النصف الآخر.

ولكن هل انتصر الشعر — بهذا المعنى — على الرسم ليضم إليه ؟ ان الرسم لم يكن في يومٍ من الأيام نداً للشعر كي يتجاذبهما طرفا الانتصار أو الهزيمة ، بالتأكيد ، بل ان كِلاهما يشكّل نشاطاً ابداعياً قديماً يسعى في النهاية الى التعبير عن دواخل الانسان .

شعر الرواد في اتحاد الأدباء

■ حسين الحسيني

في عدد ماضٍ من المجلة قدمنا متابعة لثلاث محاضرات قُدمت في اتحاد الأدباء ضمن الموسم الثقافي الذي نظّمه « نادي الشعر » قدمها على التوالي النقاد : د. علي عباس علوان ، حاتم الصكر ، والدكتور عناد غزوان. تناول كل واحد منهم حلقة من حلقات التجديد في الشعر العربي المعاصر.

وحين نقدم في هذا العدد متابعة لمحاضرة الناقد عبدالجبار البصري التي تناول فيها « جيل الرواد » وما تركه من تأثيرات في ما تلاه من أجيال شعرية لاحقة. نحرص من خلال ذلك استكمال هذا المسار الحداثي في الشعر العربي المعاصر الذي نأمل ان يستكمل بمحاضرات أخرى وهذا ما وعد به « نادي الشعر ». تحدث البصري في بداية محاضرته عن دلالة الريادة في اللغة وأورد العديد من الأمثلة لذلك المعنى وتلك الدلالة ، فكان مدخلاً ممتعاً ومفيداً في آنٍ واحد.

وناقش في ضوء هذا المعنى ناقش العديد من الادعاءات التي برز أكثرها بعد انجلاء الموقف وانتصار الشعر الحر وحدد الناقد البصري ستة ادعاءات في هذا الاطار هي :

- الادعاء بان رائد الشعر رزق الله حسون.
- الادعاء بان رائد الشعر محمد بسيم الذويب أو أحد أترابه : أنور شاؤول أو عبدالحافظ نورالدين.
- الادعاء بان امين الريحاني أو نسيب عريضة هو رائد الشعر الحر.
- الادعاء بان علي أحمد باكثير هو رائد الشعر الحر في مسرحية روميو وجوليت.
- الادعاء بان لويس عوض هو رائد الشعر الحر في ديوانه بلوتولاند وقصائد أخرى.
- الادعاء بان نازك الملائكة هي رائدة الشعر الحر في قصيدة الكوليرا.

وأشار ان مثل هذه الادعاءات والتقسيمات تبدو وكأنها تعبّر عن صراع خفي حول مناطق النفوذ ، وكأن الشعر الحر منابع بترول أو مناجم ماس ، أو مياه اقليمية ، وتوقف عند كل واحدة م نهذه الادعاءات محدداً السبب والهدف منها كما يعتقد.

كما ناقش ما ورد في كتاب الدكتور يوسف عزالدين : « في الأدب العربي الحديث : بحوث ومقالات » مؤكداً ان ما نُسب فيه لمحمد بسم الذويب وأترابه ليس فيه ما هو نموذج من نماذج الشعر الحر وإنما نصوص نثرية متعثرة رديئة وإن أفضل ما فيها تقليد لقصيدة النهاية لنسيب عريضة.

وفي إطار مناقشته لما قدمه أمين الريحاني ونسيب عريضة وعلي احمد باكثير ولويس عوض أشار الى ان ما قدمه الأول في هاتف الأودية لم يكن شعراً حراً بل قصائد نثر تحاكي وولت وايتمن ، كما لم يكتب نسيب عريضة الشعر الحر وقصيدته « النهاية » من نوع الموشح كما قال المحاضر.

وقد تمت محاولة علي أحمد باكثير — كما قال المحاضر — في اطار الأدب المسرحي ، وكان قد كتبها تحدياً لمسرحيات أحمد شوقي الشعرية ولم يكن يعي انه يكتب شعراً حراً. أما محاولة لويس عوض في بلوتولاند فلم يسمع بها أحد — كما قال المحاضر — إلّا في سوق المزايدات ، ولم يعترف احد بتتلمذته عليه لا من الشعراء المصريين ولا أحد

من العرب.

بعد ذلك تناول قصيدة نازك الملائكة فحلل وشرح المقطع الأول منها : ودرس نظامي التفاعيل والقوافي اللذين اعتمدتهما الشاعرة ، وأوضح لنا ان هذه القصيدة من النوع الذي يدعونه « الموشح الأقرع » الذي لا يبدأ بيته الأول بالقفل. وإذن فهو ليس بالشعر الحر — كما يقول المحاضر — ذلك لأن الاكتفاء بمقطع واحد من أي موشحة كفيل بان يظهرها متعددة الأطوال ، متنوعة القوافي ويخفي نظامها الداخلي الذي يحدد جنسها الشعري وقد انطلت هذه المغالطة — كما قال المحاضر — على كثيرٍ ممن أخذوا برأي نازك.

وقد وقع السياب — كما يرى المحاضر — فيما وقعت به نازك حين ادّعى ان قصيدته « هل كان حباً » إنما من الشعر الحر.. والحقيقة — كما يراها البصري — ان بدراً رائد الشعر الحر ليس في هذه القصيدة ولكن في قصيدته « في السوق القديم » التي أثبت السياب ريادته للشعر الحر فيها ودليل المحاضر في ذلك ان كثيراً من الشعراء اعجبهم نغمها ، وبدايتها فقلدوها مثل الشاعر كاظم جواد والشاعر عبدالوهاب البياتي في عددٍ من بواكير شعرهم وحدد القصائد التي ظهر فيها تأثير هذه القصيدة ، وأشار المحاضر بعد ذلك الى ان قصائد السياب استطاعت ان تطور نفسها كتيارٍ جديد شكلاً ومضموناً وقدم تطبيقات على القصائد التي يراها تشكّل هذا التيار مثل : أم البروم ، منزل الأقنان ، غريب على الخليج ، أنشودة المطر ، وغيرها الكثير.

بيد ان السياب — كما يقول المحاضر — لم يضطلع وحده بقيادة هذا الاتجاه وتركيز دعائمه وتثبيت قواعده وإنما كان الى جانبه في البدء نازك الملائكة ، شاذل طاقة ، ثم أُضيف إليهم عبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري ، وكاظم جواد وغيرهم ، ومن بين هؤلاء ثلاثة لا يُذكر أحدهم إلّا ويُذكر الآخران : « نازك والسياب والبياتي ».

بعد هذا المدخل الذي حاول المحاضر ازالة الشوائب التي علقت بحقيقة الريادة الشعرية إليه ، تلمس نشاة وتتلمذ هؤلاء الرواد مؤكداً ان شاعريتهم قد تفتحت في ظل النص الشعري الرومانسي الذي كان له خلال الربع الثاني من القرن العشرين سلطة قوية وسلطة واسعة الانتشار وذوق عام. كما أعاد الى الأذهان كيف كان هذا النص يتدفق على المثقف العراقي من مدرسة المهجر متمثلاً فيما يكتبه جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وإيليا أبو ماضي ، ونسيب عريضة والآخرون. وكان هذا النص — أي النص الرومانسي — يتدفق على المثقف العراقي — كما يقول المحاضر — في نتاجات مدرسة الديوان متمثلة في مؤلفات العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري.. كما يتدفق من مدرسة ابوللو متمثلاً في نتاجات ابراهيم ناجي ، واحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه المهندس ومحمود حسن إسماعيل ، والهمشري... وغيرهم.

كما أشار المحاضر الى ان النص الرومانسي كان يتدفق كذلك على المثقف العراقي من مدرسة الشام متمثلاً في نتاجات الياس أبي شبكة ، وأمين الريحاني ، والبير أديب ، وعمر أبي ريشة وسعيد عقل وغيرهم. وكان المثقف العربي — كما يقول المحاضر — حين يمدّ بصره خارج الوطن العربي يصطدم بالنص الرومانسي متمثلاً بنتاجات فكتور هوغو ، وبيرون ، وشللي وكولريدج ، ووزدورث ، وكيتس ، وادغار ألن بو وسواهم.

وقال ان تراثهم الشعري القريب تراث رومانسي يزخر بأمثال موضحات الحبوبي وكوثرية الهندي. وأوردَ مقتطفات من موشحات محمد سعيد الحبوبي وكوثرية السيد رضا الهندي مشيراً الى ان في ظل هذه الخيمة الرومانسية تكونت مدرسة شعرية عراقية رومانسية من شعرائها علي الشرقي ، وعبدالرزاق محيي الدين ، ومحمد بهجت الأثري ، وابراهيم الوائلي ومحمد بسيم الذويب ، ونعمان ماهر الكنعاني ، ومحمد علي اليعقوبي ، وعبدالرزاق الناصري ، وحافظ جميل وأكرم احمد ، وابراهيم أدهم الزهاوي وغيرهم.

وكان للنص الرومانسي — كما يقول الشاعر — أثره على روّاد الشعر الحر فكتبوا أول ما كتبوا القصيدة الرومانسية.. ويبدو ذلك الأثر — كما يرى المحاضر — في أزهار السياب الذابلة.. والمساء الأخير لشاذل طاقة وملائكة وشياطين للبياتي وعاشقة الليل لنازك الملائكة ، وقال البصري ان بعض قصائدهم كانت أشبه بترجمة للنصوص الرومانسية أو تقليداً لها. وأشار الى مواضع التأثر عند كل واحد من هؤلاء الشعراء مورداً مقاطع من شعرهم كتطبيقات لآرائه النقدية.

وأكد في جانبٍ آخر من محاضرته ان قناعة الرواد بالكلاسيكية لم تتزعزع حتى بعد ذيوع الشعر الحر وانتشاره بدليل انهم استمروا في كتابة القصيدة العمودية. وعاد المحاضر ليؤكد ان ما كان يريده الشعراء الجدد عموماً في موقفهم هو الاتفاق عموماً ضد الرومانسية المتقولبة التي اتصف بها العصر الفيكتوري والتي بقيت تحوم في القرن الجديد. وقد ايد المحاضر ما ذهب إليه الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في كتابه « قضية الشعر الحر في العربية » الذي جاء فيه ... « وفي موقفهم ضد شعر فيه نعومة حلوة ، وأخلاقية مؤدبة هي الميراث المتهافت الذي خلفه تنسون ولونكفو..». ويكتشف المحاضر من قول السياب الآنف الذكر والذي ضمه كتاب عبدالواحد لؤلؤة يكتشف ان الرواد لم يطرحوا انفسهم كمجددين عروضيين فقط مشيراً لتأكيد رأيه الى قالته نازك الملائكة في هذا المجال في مقدمتها لديوانها شظايا ورماد التي عدّها المحاضر بمثابة البيان الأول للحركة وركّز على عشرة مبادىء رئيسية.

ويرى السيد المحاضر ان هذه المبادىء مجتمعة تطورت عبر مسيرة نازك تطوراً

يُشبه المحو حيث تخلت عنها واحداً بعد الآخر الى ان محتّها جميعاً.

ويخيّل للبصري « ان حركة الشعر الحر من الوجهة الاجتماعية ولدت وتطورت وهي اشبه ما تكون بالعادة المستحدثة ، وللعادة المستحدثة في علم الاجتماع خمسة قوانين تنطبق تمام الانطباق على الشعر الحر.

وهذه القوانين التي يعتقدها السيد المحاضر هي :

أولاً : ان العادة المستحدثة لا تنتشر إلّا إذا انبثقت من الطبقة العليا والراقية ويمكن ملاحظة ذلك في ظاهرة انتشار الأزياء ، فالزي إذا جاء من باريس أو دعت إليه « البُرْده ».

والشعر الحر والبند كلاهما عادة مستحدثة ولكن الأول انتشر لانبثاقه من وسط جامعي وعلى أيدي طلبة من قسم اللغات الأجنبية في حين ظل الثاني قليل الانتشار لانبثاقه من وسط متخلف.

ثانياً : ان العادة المستحدثة لا تنتشر إلّا إذا كان لها مظهر خارجي يمكن تقليده بسهولة ولقد كان الجانب العروضي في الشعر الحر هو المظهر الخارجي الذي أمكنَ تقليده بسهولة.

ثالثاً : ان العادة السمتحدثة في بداية ظهورها لا تدعي انها تحلُ محلّ العادة الجمعية كلّية وإنما تأتي لتكملها.. وكانت دعوة الشعر الحر في بدايتها حيية قدّمت نفسها وكأنها اضافة جديدة للأنواع الشعرية المعروفة.

رابعاً : بالرغم من ظهور العادة المستحدثة على سطح الحياة الاجتماعية فان الباحثين في علم الاجتماع يرصدون قوى خفية تعمل باستمرار ولقد كان الشعر الحر ظاهرة من مجموع ظواهر لها دلالتها في تشخيص التطورات الخفية في بُنية المجتمع ، وهذا الذي يُفسّر نجاح الشعر الحر في هذه المرحلة دون غيرها. وفي هذا المجتمع دون غيره.

خامساً : ان موقف الأفراد المرتبط بالعادة المستحدثة بمرور الزمن يضعف تعلّقهم بالعادة الجمعية ، وحصل الشيء ذاته بالنسبة للشعراء الرواد ففي البدء جمعوا بين العمودي والشعر الحر ولكنهم في نتاجاتهت المتأخرة ، تخلوا نهائياً عن الشعر العمودي.. والبياتي أفضل نموذج لذلك.

بعد ذلك تحدث المحاضر عن مصطلح الشعر الحر والانتقادات العديدة التي تعرض لها وكيفف ان في بعضها التباسات نقدية إذ خلطت بين قصيدة النثر والقصيدة الحرة.

وأشار الى ان الحرية المشار إليها في هذا المصطلح ليست التحرر من نظام البيت العمودي ذلك لأننا — كما يقول المحاضر — نستطيع ان نرجع أية قصيدة حرة إليه موضحاً ان العرب كانت تقسّم البيت الشعري الى أنواع وعدد تلك الأنواع وأوردَ تطبيقات من قصائد السياب ونازك والبياتي ومحيي الدين فارس والقباني ليعزز ما ذهب إليه من آراء وخاصة في عدم تحرر الشعر الحر من نظام البيت الشعري وإنما جمع بين المشلول والمجزوء والمنهوك وكانت العرب لا تجمع بينها ، كما انه — أي الشعر الحر — لم يتحرر من القافية.

ومن هذا المنطلق اعتبر ان حرية الشعر الحر الحقيقية هي في خروجه على سلطة المطلع في القصيدة الغنائية وتحرره منه. حيث يرى ان هذه السلطة غير واردة في القصيدة الحرة فالمطلع لا يفرض طوله ، ولا عروضه أو ضربه ، ولا قافيته ولا روّيه وفي بعض القصائد — والحديث للمحاضر — لا يفرض حتى نوع البحر لأن الشاعر يخرج من بحر لآخر وفي نماذج أخرى لا يلتزم حتى بالوزن لامكانية الجمع بين النظم والنثر ، وفي بعض القصائد — كما يرى المحاضر — لا يفرض حتى نوع اللغة لامكانية الجمع بين التعبير اللغوي والحسابي أو الملصقات الفوتوغرافية.. وخلص من ذلك الى ان الشعر الحر.. حر من سلطة المطلع ومن ديكتاتوريته.

د. جابر عصفور :
الحداثة
تجاوز واختراق

الدكتور جابر عصفور غني عن التعريف نظراً لإسهاماته الغزيرة في مجال الدراسات الادبية والنقدية ، وقد التقيت به في ندوة ادبية وعبرها اجريت معه الحوار التالي :

● نريد في البداية ان نكوّن فكرة عامة عن الخيط الرابط بين مختلف دراساتك ومؤلفاتك ، وبمعنى آخر مراحل هذه الدراسات.

— باختصار بدات بدراسة التراث النقدي من منظور معاصر وذلك باقامته وتاسيسه ، والصيغة النقدية تنطوي هنا عبر الاصالة والمعاصرة باعتبارهما وجهين لعملة واحدة ، وتكاملت هذه المرحلة التي بدات بدراسة الصورة الفنية في التراث بمفهوم الشعر في التراث ، وبعد ان بدات هذه المحاولة التاسيسية اتجهت اتجاهات ووجهات تطبيقية تتصل بالممارسة الابداعية والنقدية الحديثة ، وانصرف الاهتمام في هذه الرحلة الى دراسة النقد الحديث بهدف اكتشاف الانظمة التي تتحكم في العلاقات التكوينية للممارسة النقدية ، ووصل هذا الجهد الى مداه في كتاب المرايا المتجاورة ، وهو قراءة في نقد طه حسين ، وواكب هذا الجهد دراسة نصية للشعر العربي الحديث ابتداء من النهضة وانتهاء بآخر مراحل الحداثة الشعرية. وبقدر ما حاول هذا الجهد اكتشاف نهج في دراسة الشعر بوجهٍ عام حاول هذا النهج ان يكتشف العلاقات الفاعلة فيما يسمى

■ مصطفى بغداد

الرباط

بالحداثة الشعرية ، وقد تم ذلك حتى الآن في دراسات متناثرة اهمها نشر في مجلة فصول ، ولكن الاهم هو موضوع الكتاب الحالي الذي أدرس فيه ظاهرة الحداثة الشعرية من جوانبها المختلفة ، وهو مشروع ما زلت اعمل فيه.

● في اطار هذا الاكتشاف لمنهج الحداثة لدراسة الشعر الحديث ، ما هي النصوص التي وقف عندها المنهج أو النماذج والأشكال التي اعتمدها ؟

— النصوص التي اخذت كنماذج للفحص نصوص متعددة يمكن ان اميز فيها بين النص التراثي ، وهذا يرتبط بالكتابة في النقد العربي القديم ، والنص الحديث . وهذا يرتبط بالممارسة النقدية والابداعية على السواء ، اي بعبارة اخرى بالقول الابداعي والقول النظري ، وعن هذا القول الابداعي وعن تقسيمه فهو تقسيم عام يمكن ان ينطوي على نصوص فرعية كثيرة ، لكن هذا التمييز العام له جدواه التطبيقية من حيث هو مشروع أساسي يحاول اكتشاف انظمة للنصوص بهدف كشف مسارها المتواصل.

● في هذه الحالة كيف يمكن التمييز بين الحداثة والمعاصرة في الدراسات النقدية ؟

— دعنا في البداية نتفق على ان الحداثة هي تجاوز واختراق ورفض لمشاريع قديمة قد اصبحت عاجزة عن ان تقدم حلاً لمشكل متعدد الجوانب ، وذلك عن طريق مشروع آخر هو المشروع المحدث الذي يؤسس الابتداء ويوجه الاختراق ويسعى الى تقديم الحلول لتلك المشكلات التي عجزت عنها المشاريع القديمة ، والحداثة بهذا المفهوم العام هي نقيض للقديم بوصفه مجموعة من المفاهيم والممارسات التي قد توجد في الماضي نفسه ، على ان الحداثة بهذه الصفة او بهذا الفهم تستمد اصالتها من قدرتها على مواجهة مجموعة من المشكلات المتعينة التي نعانيها في الحاضر ، ولذلك فالحداثة صيغة طرفاها ما يسمى بالأصالة والمعاصرة ، بشرط ان تفهم الأصالة بوصفها مرتبطة بالأصل بمعنى المتابعة السلبية ، ولكن بمعنى الصدور عن الهوية الخاصة في معالجة قضايا هذا العصر الذي نعيشه ، وبذلك يمكن ان يختفي ذلك التناقض الوهمي الذي نتخيله احياناً بين الأصالة والمعاصرة لأنك لا يمكن ان تكون اصيلاً دون ان تكون معاصراً ، وبالقدر نفسه لا يمكن ان تكون معاصراً دون ان تكون اصيلاً ، فاصالتك هي معاصرتك التي ترتبط بمشروعك المحدث الذي يتجاوز حداثة المشاريع القديمة ، وإذا اخذنا هذا الكلام على مستوى النقد الأدبي فسنجد فيه نوعاً من المشروع المحدث قد بدأ يفرض نفسه ، ولم يكسب مداه إلا انه قد اقترب من طرح الأسئلة الملحة على وعينا العربي المعاصر. وبالقدر نفسه اقترب من محاولة حلها بمواجهتها وليس بتزييفها والفرار منها ؛ هذا النقد الحداثي تاخر للأسف عن الابداع الحداثي ، وعانى فترة عملية التقليد للنقد الحداثي الأوربي ، لكنه بدأ يضع قدميه في الطريق الصحيح عندما بدأ يعي العلاقة الجدلية بين متصل الحاضر ، الماضي ـ المستقبل ـ ومتصل الأنا ـ الآخر سواء اكان هذا الآخر تراثياً ينتمي الى الماضي او غريباً ينتمي الى الحاضر ؛ هذا النقد تظهر تجلياته في اقطار عربية متعددة ربما كانت الظاهرة اللافتة وهو اسهام المغرب العربي ، وهو اسهام لم يكن ملحوظاً من قبل ، المهم



ان هذه التجليات المتعددة بدات تحفز لنفسها طريقاً وتضع القواعد الأولى على مستوى التطبيق لمشروعها الذي تطرحه في مواجهة ما يمكن ان نسميه بالنقد القديم الذي يكتب في الزمن الحاضر.

● لا زلت أذكر انك في كتابك الصورة الفنية قد ركزت في مقدمته على جملة من الأسس ، هل لا زلت تؤمن بها بعد هذه الرحلة النقدية ؟

— ما زلت مؤمناً بالمنطلقات الأساسية التي طرحتها بعد هذه السنوات فيما يتصل بعلاقتنا بالتراث ، وقد صارت هذه المنطلقات اكثر عمقاً واكثر صلابة لأنها مرت بمراحل الاختبار المتعددة ، اما علاقة الفاعلية الجدلية بيننا وبين التراث ، هذه العلاقة التي تمكننا من امتلاك التراث واعادة صياغته في الوقت الذي نعيد صياغة انفسنا والتي تمكننا من الحفاظ على الوجود الموضوعي للتراث ، اظن ان هذا المنطلقات لا زالت ثابتة عندي حتى الآن ، قد اغير ربما في بعض التفاصيل لكن الأسس المحركة نفسها لن تتغير.

● لم ترد لحد الآن الاشارة الى اللسانيات في النهج الذي أشرت اليه بالرغم من وجود المجالات التي لها علاقة بالنقد ؟

— علاقة النقد الأدبي باللسانيات علاقة معقدة يمكن ان ننظر إليها من جانب على اساس انها آخر المجالات التي تهدف الى اضفاء صبغة علمية على النقد الأدبي مؤداها ان النقد الأدبي استعار نموذج علم اكثر منه انضباطاً ، وكان المستعار منه علم الاجتماع احياناً والنفس احياناً اخرى ، واخيراً اللسانيات والفرضية التي قامت عليها البُنيوية من البداية ترتبط باستعارة النموذج الألسني منهجياً واستخدامه في الأدبيات ، هذه الفرضية مهما كان بريقها فهي فرضية خطيرة لسبب بالغ الأهمية هو انها تدمر استقلال النقد الأدبي ، اعني استقلاله من حيث مادته ومن حيث منهجه ، كما ان هذه الفرضية تحول النقد الى تطبيق ، او حقل تطبيقي من حقوق الألسنية ، وذلك ما طرحه ياكوبسن مثلاً ففي كلامه الشهير عن اللسانيات والبيوطيقا ، هذه المحاولة نظراً لانها تستغرق في التحليل النهائي هي محاولة اولئك الذين يتصورون استعانة النقد الأدبي بمنهج من مناهج العلوم الأخرى ، وهم في ذلك يتذرعون بكون اللسانيات موضوعها اللغة والأدب في آخر الامر لغة ، وهو تكافؤ نظري يؤدي الى الايهام بعدم التعارض بين المنهج الألسني بمعناه المجرد والمنهج الذي يمكن ان يستخدمه النقد الأدبي. ولكن ستظل هناك مشكلة لن تحل ، والحل في تقديري لا سبيل إليه إلّا بالابتداء من نقطة محددة هي استقلال النقد الأدبي بموضوعه ومنهجه حتى عن اللسانيات ، ولا اعني بذلك عدم الافادة من اللسانيات بل وضعها في موضعها الصحيح باعتبارها مجموعة من الاجراءات يمكن ان تفيد الناقد الأدبي بشرط ان يمارسها هذا الناقد في ضوء منهجه النقدي اساساً ، وهنالك فائدة اخرى لا يمكن تجاهلها وهي هذه الدقة الاصطلاحية التي افادها النقد الأدبي من اللسانيات ، وهي دقة لا سبيل الى نكرانها ، ولكنها لا تعني التطابق بين الحقلين النقد الأدبي واللسانيات ، ولا تعني حتى العلاقة الجزئية التي يتحول بها النقد الأدبي عند البعض الى جانب من جوانب اللسانيات.

● ما دمنا نركز على مختلف الجوانب النقدية نعود الى كتابك الذي أشرت إليه سابقاً ، وهو المرايا المتجاورة ، فهل يستفيد من الأسس التي تحدثنا عنها ؟

— إن المرايا المتجاورة له اهداف متعددة اولها هدف ذاتي موضوعي ، وفي الوقت نفسه تصفية وحسم العلاقة بين الابن والأب من المنظور النقدي ، فانا وجيلي الأبناء ، وطه حسين وجيله الآباء ، وفي رحلة من المراحل لابد من وضع العلاقة بين الطرفين في الاطار الذي يحقق الاتصال والانفصال والتجاوز في الوقت نفسه ، هذا هو الهدف الأول ، والهدف الثاني منهجي خالص ، وهو الاجابة عن سؤال يتصل بالهرمنيوطيقا وما بعد النقد ، ويشمل الكيفية التي نقرأ بها النقد الأدبي ، واعني الكيفية التي تمكننا من اكتشاف العلاقات الفاعلة في الكلامين فتوسعهما معاً بالقدر الذي تؤسس ايضاً وعينا.

● في كل لقاء تثار اشكالية الثقافية العربية ، أين تضع هذه الاشكالية ؟

— تعاني الثقافة العربية من اشكالية متعددة ، بعض هذه الجوانب إيجابي وبعضها سلبي ، وإذا ركزنا على الجوانب السلبية امكن لنا ان نلخص الامر كله في صفة التبعية التي تحدد إطار المشروع الثقافي ، ونحن ممزقون بين تبعية للآخر التراثي وتبعية للآخر الغربي مما يجعلنا ندور في دائرة الاستهلاك ، وليس الانتاج الثقافي الخلّاق ، ان المجتمع العربي مجتمع يعاني تناقضات هائلة بالقدر الذي يعاني تفاوتاً طبقياً حاداً ، إذا اهتممنا بذلك ندرك بعداً آخر من اشكالية الثقافة العربية في جانبها السلبي ، وندرك ان الاتجاه الذي يفرض نفسه ويطرح بالحاح على الثقافة العربية حتى الآن هو اتجاه الطبقات المستغلة وهو اتجاه سطوة النص بالقدر الذي يفرض سطوة التقليد والثبات ، وعندما يسود التقليد ويسود النقل تقترن سطوة النص بسطوة السلطة ليتحول النص ـ السلطة الى نقلية جامدة تعوق اية حركة خلّاقة للفكر ، واظن ان هذين الجانبين التبعية من ناحية وسطوة النص ـ السلطة من ناحية اخرى يمثلا ، العائق الحضاري والاجتماعي امام التقدم الخلّاق للثقافة العربية ، ويبدو ان علينا إذا اردنا لثقافتنا ان تنمو ان نتجاوز مرحلة التبعية فيما يتصل بعلاقاتنا بالآخر التراثي والآخر الغربي ، ولكن هذا لن يتم إلّا إذا استطعنا ان ننفي سطوة الاتجاه المسيطر الذي يمثّل في النص ـ السلطة : النقل. ولماذا لا نقول ان تكامل الثقافة العربية وتحررها الذي تحلم به لن يتم ولن يحسم إلّا إذا حسمت المشكلة الاقتصادية والاجتماعية اولاً بوصفها مقدمة لحسم مشكلة التحرير الوطني والقومي وموازية للانتقال من مرحلة التبعية والاستهلاك الى مرحلة الانتاج الخلّاق والاسهام في صنع الحضارة الخاصة والعامة.

● طيب ما دمنا نتحدث هنا عن الفكر الخلّاق ، أو الابداع في عموميته ، اتذكر ما كتبته منذ سنوات في مجلة الكاتب عن مشكلة الابداع ، كيف تنظر الى هذه القضية الآن ؟

— لا اظن ان ابداعنا العربي قد شهد درجة من الثراء كمية وكيفية كتلك التي شهدها منذ الستينات حتى الآن على مستوى القصة والرواية والمسرحية والشعر ، ويبدو ان كارثة ٦٧ قد احدثت هزة صحو رائعة ودفعت الى اعادة طرح الأسئلة الجذرية عن كل شيء ، وتمثلت هذه الأسئلة في ابداع خصب كماً وكيفاً من ناحية وفي حلول ابداعية تنطوي على طروح نظرية يكفي ان اذكرك بالقصيدة المدورة ، وان اذكرك بالرؤيا المسرحية التي قدمها محمود دياب ويوسف إدريس في مصر



وسعدالله ونوس في سوريا والطيب الصديق في المغرب وعزالدين المدني في تونس، ويكفي ان اذكرك بالانتاج الروائي المذهل الذي كُتب في السبعينات والى الآن. فكل هذا الابداع ينطوي على خصائص مميزة ويقدم حلولاً نظرية وعملية متعددة ويجسد الهاجس الملح في البحث عن اشكال خاصة ليست استهلاكاً للاشكال العربية المعروفة. ان كل هذا الابداع، ولا داعي للتفصيل اكثر من ذلك، يمثل قدراً هائلاً من التجاوز كما لو كان الالم العظيم والتفتت العظيم ايضاً والذي يعانيه المجتمع العربي يمطر ابداعاً خلّاقاً هو مقدمة ضرورية لتجاوز الألم والتفتت والتخلف في الوقت نفسه، وقد اقول شيئاً يبدو غريباً يتصل بوضع الشعر داخل الانواع الادبية ذلك لاني احسب الشعر قد بدأ يفقد سطوته التقليدية باعتباره فناً عربياً أولاً، والمؤكد ان الشعر لم يعد هذا الفن الأول، فقد اصبح متساوياً في الأهمية بل اقل من الاهمية احياناً في القصة والمسرحية، وباختصار فقد انتقلنا من مرحلة سيادة النوع الادبي الواحد الى تعددية الانواع الادبية، قد يكون المسرح اقل ظهوراً مما ينبغي، ولكن ذلك علامة اخرى على ازمة الديمقراطية التي يعانيها المجتمع العربي، فالمسرح نتاج جماعي لا يزدهر إلاّ في مناخ ديمقراطي، وواضح ان هذا هو الدرس الذي يعلمنا إياه التاريخ، ومع ذلك فان التحول واضح والاهمية التي صارت تمنح للفنون والتطور الهائل الذي حدث في القصة يؤكد تحولاً موجباً ويؤكد على عنصر فعّال في الثقافة العربية، ويمكن ان نسمي هذا العنصر بالتحول من الصوت الواحد المسيطر الى الاصوات المتعددة التي تنطوي على نفس القدر من الاهمية، واكاد اقول ان هذا الانتقال من سطوة الشعر الفرد الى تعددية الانواع انتقال يوازي انتقال الوعي من المستوى الواحد الى المستويات المتزامنة.

● بعد هذا الحديث عن الثقافة العربية بصفة عامة، نصل الى الثقافة المغربية، ماذا يقول عنها الدكتور جابر عصفور؟

— دعني اعترف بشيء من الذنب والتقصير احسب انني لست مسؤولاً عنه كل المسؤولية، ذلك لأن معرفتي بالابداع المغربي معرفة جديدة تماماً ترجع الى سنوات اكاد اعدها على اصابع اليد الواحدة، هل السبب في ذلك يرجع الى ان الابداع المغربي العربي ابداع غض بمعنى من المعاني؟ وهل يرجع ذلك الى قصورنا في المشرق عن المتابعة؟ وهل يرجع ذلك الى تفتت الامة العربية وما يرتبط بالتفتت من عوائق التوصيل؟ وهل يرجع ذلك الى قصور مثقف المغرب ونقاده عن التعريف بادبهم؟ وهل يرجع ذلك الى كون المشرق معلماً وابا كما كان في عقود سابقة؟ احسب ان الاجابة تنطوي على تسليم ضمني بحقيقة تشملها كل هذه الأسئلة، المهم ان الابداع المغربي الآن قد بدأ يتجاوز الدائرة المغلقة ويؤكد نفسه في علاقة الابداع العربي المعاصر والمتواصل، لكن يبقى التواصل والاتصال والمتابعة واللقاء الذي يتيح لكل الاطراف فرصة التعرف والتعمق والحوار والجدل هي التي تجيب عن كل التساؤلات.

الامارات العربية

بانوراما المسابقة المسرحية الثانية

■ عبدالإله عبدالقادر

أقيمت في المركز الثقافي بالشارقة مؤخراً المسابقة المسرحية الثانية لشباب مجلس التعاون الخليجي. وقد شاركت اقطار الخليج في هذا المهرجان عدا البحرين.

السعودية و « ناس تحت الصفر » :

المخرج - المؤلف « عبدالرحمن احمد المحمد » اراد ان يقول ان المجتمع الذي يعيشه يُحاط بكم هائل من المشاكل والهموم. لذا استخدم عدداً من الممثلين ليطرحوا هذا المعاناة بالتفصيل، من خلال تصور لمؤسسة تخصصت بتجميد مَنْ يتقدم لها طالباً حلاً لمشكلته المستعصية. ولا تجد هذه المؤسسة إلاّ ان تجمد صاحب الطلب - المشكلة -

تتعدد المشاكل وتتنوع.. وتواصل المؤسسة تجميدهم.. هروباً من المشاكل وعدم مواجهتها بلا مقدمات وفجاة يصحو ضمير احد العمال في المؤسسة فيقطع التيار الكهربائي الذي هو اعتماد هذه المؤسسة في عملها.. إذ تعمل ثلاجتهم البشرية بتجميد الناس وافكارهم ومشاكلهم هروباً من المواجهة والحل. ويعود المتجمدون الى الحياة ليواجهوا مشاكلهم مجدداً، ويبدا صراع جديد بين المؤسسة وبين المتجمدين.. ويشتد الصراع لينتهي بانتصار البشر الذين يرفضون اصلاً فكرة تجميد عقولهم وتغيب مشاكلهم ويعلنون ان التغيير الحتمي يبدأ حتماً من الذات.. ومن المواجهة لا بالهروب من المشاكل تحت اي ستار.

ورغم ان الطاقات التي كانت تلعب ادوارها فوق الخشبة جيدة وذات قدرات إلّا انها لم توظف بالشكل المتكامل الذي يتمم المشاهدة الجيدة للعرض.

فمعظم الطروحات كانت مشوشة ومختلفة الأمر الذي كان لا يتيح الفرصة للمشاهد ان يتبنى رأياً او موقفاً سلباً او إيجاباً ،، الى جانب كثرة الطروحات للمشاكل التي لم يتمكن من التركيز على واحدة منها وكذلك كثرة الانماط السلوكية - التي حاول المخرج أن يدخ منها الى العرض. في الوقت الذي غاب عن العرض العنصر النسائي كمتمم للحياة.

إن العرض يوحي للمشاهد اننا امام تجميع للمشاكل اليومية ، كمثل هاوٍ يجمع قصاصات الصحف.. دون ترتيبها ان العرض - رغم ما بذل به من جهد - متواضع شكلاً ومضموناً..

إن تاثير الميلودراما المصرية والتوفيقية واضحة في هذا العمل.

* عُمان.. السفينة ما تزال واقفة !!

مجموعة من البحارة يبحرون فوق « البوم » ، تواجههم عاصفة هوجاء ، تتحطم سفينتهم « البوم » ، وتقذف بهم على ساحل جزيرة مهجورة. ربان السفينة « النوخذة » يصاب بالشلل والعمى. ويجرح بعض البحارة. يبدأ البحار « ربحان » بالبحث عن المال والطعام ويتولى قيادة البحارة في هذه الجزيرة بدلاً من النوخذة المُقْعَد. وفجاة وعلى حين غرة تخرج حورية من البحر فتقدم له المال وتتحاور مع شخصية اخي « شبعان » ، وتمنحه ما يريده من الطعام ، تمنح « هيمان » الشاعري رداءً بعد ان يعشقها فترفضه.

من هنا يبدأ الصراع على هذه الجزيرة.. ربحان ينشر سيطرته على البحارة من خلال امواله التي اخذها من حورية البحر ، ويبدأ بتشكيل دولته المصغرة فوق الجزيرة ، ويبدأ في تاصيل المشاكل الحياتية المعاشة ، من روتين ، وسرقة ، وجشع ، وسيطرة دكتاتورية ، ويظل البحارة مع هذا « الربحان » يحلمون باعادة تصليح السفينة التي ارتمت هي الأخرى على ساحل الجزيرة جاثمة دون حركة بينما يطمح ربحان في الزواج من بنت النوخذة. يتسارع البحارة في الاستفادة من خبرات وافدة الى الجزيرة لاصلاح السفينة ، ويتسابقون للتعاقد مع هذه الجهات لا حباً في اصلاح السفينة إنما طمعاً في الرشوة التي ياخذونها. وينقسم البحارة الى طائفتين منتفعتين من شركات الاصلاح الأجنبية.

فجاة وخلال اشتداد هذا الصراع تلد زوجة النوخذة « المشلول » ويموت النوخذة اثر صراع بين طرفي النزاع. وتنتهي المسرحية والسفينة لمّا تزل واقفة. بينما ابنة النوخذة تردد مقطعاً اثر مقتل ابيها : ابي.. وعد.. لن ياخذك الموت منا..

اما من ناحية المعالجة المسرحية.. فهناك الكثير الذي يمكن ان يُقال. ومنذ البدء فان المشهد « الاذاعي » الذي ظل مسموعاً طيلة زمن غير محسوب درامياً عند المخرج والستارة مغلقة جعلنا نفقد اول حبال الدراما المسرحية التي تعتمد على — الصوت والحركة معاً — ثم نفاجأ بالتعامل مع شخصية النوخذة بشكلٍ إيجابي متجاوزاً كل الصراعات العامة لمجتمع الخليج القديم - فمن المعروف تماماً ان صراعات المجتمعات الخليجية كان طرفها الرئيسي هو النوخذة ، لكن « الكاتب المخرج » جعله القائد العدل ، الأمل الحلم ، الخصب ، والاستمرارية في العطاء. ولعلي اختلف معه في هذا التعامل الذي لم يعتمد واقع الصراع الحقيقي. ومهما اختلفنا في رمز هذا النوخذة ، فان المخرج سرعان ما اخطا — واقول اخطا — حينما اجلس شخصيته الرئيسية في مكانٍ ميت جغرافياً فوق الخشبة طيلة العرض الأمر الذي نسينا النوخذة كمشاهدين.. فهو الى جانب ركوده في مكان ميت فهو أيضاً ساكن الى درجة الاهمال.. بينما كان العرض يدور حوله ولم يتحرّك إلّا في نهاية المسرحية ليُقتل ويصبح الشهيد والأمل..

إن المخرج رغم ما قدّمه من اضاءات جميلة طيلة العرض وقع ايضاً في عدم القدرة على احتساب الزمن فوق الخشبة امام الزمن الحقيقي للمشاهد. فكانت فترات الاظلام طويلة ، وفترات الأغاني اطول ، والفترات التي ظلت الخشبة فارغة اكثر قتلاً للزمن في كِلا المستويين الدرامي — والحقيقي —

هل ان المسرحية اوبريت غنائي ؟ — أم عرضٌ درامي..؟ وما هو الحد الفاصل بين الحالتين .؟

لماذا لم تساهم المراة في حل مشاكل هذه الجزيرة.. وظلت رغم تواجدها فوق الخشبة « معفاة » من كل الحلول — هماً ومشاركة.

لماذا يلجا الكاتب الى السجع.. والضياع بين الصيغ الشعرية. والحشو السجعي ؟!

إن النظرة السوداوية في العرض العُماني يتركّز في عدم قدرة إحدى الشخصيتين الايجابيتين « هيمان ، وفهمان » ، وضياعهما في صراعات جانبية ، وفي قتل الأمل « النوخذة » ، رغم بكائيته.

إن العرض العُماني في سفينته التي ظلت واقفة كان يمكن ان يكون عرضاً متميزاً لو استطاع مخرج العمل من إيجاد حلوله الاخراجية المنطقية وتعامله بوعي مع عناصره وادواته.. ان تساؤلاً يطرح نفسه مرة اخرى..

هل النوايا الطيبة تصنع مسرحاً مبدعاً ؟

قطَر.. في.. فرقة مسرحية

عرض « فرقة مسرحية » ، اثار جدلاً كثيراً حول تقييم هذا العرض. فهو جاء من قطَر التي تعتبر نسبياً افضل من اقطار خليجية اخرى في المسرح. ولأن المخرج اكاديمي وهو الكاتب ايضاً — صالح المناعي — لابد وان يكون اكثر خبرة من الآخرين. وايضاً فالمسرحية جمعت بين ميلودراما توفيقية

وبين استعارة لشكل لعبة المسرح داخل المسرح.. فإلى اي مدى استطاع القطريون من الاستحكام بهذه اللعبة. والى اي حالة انتهينا معها .؟

النص بخلاصة متناهية.. يدور حول شاب قطري عاد من إحدى الجامعات الاجنبية املاً في ان يعمل ويفيد وطنه واهله.. لكن هذا الشاب رغم ما أتيحت له من فرص العمل داخل وطنه يرفض ان يقبل اي عمل إلّا ان يصبح مديراً او في مكانٍ يناسبه ويتناسب مع دراسته العليا على حسب ادعائه. وسرعان ما ينكشف هذا الشاب ، ونعلم كما يعلم اهله انه كان متسكعاً في تلك البلاد ولمدة خمس سنوات بعد ان فُصِلَ من الجامعة منذ العام الاول. لكن المخرج الكاتب — صالح المتاعي — لا يبخل علينا بحل غريب.. فالاب الثائر على ابنه « يخنع » من جديد امام ولده العاق.. ويطلب منه ان يجدد فرصته والعودة من حيث جاء ليبدأ دراسته من جديد.. ويحتضنه ويعتذر الولد العاق الذي اضاع خمس سنوات من ابيه ويوعده — اي نعم يوعده — بانه سيحصل على الشهادة في المحاولة الثانية اي بعد خمس سنوات جديدة في عوالم الضياع !!!

حاول صالح المتاعي « كمخرج » ان يكسر الاطار التقليدي في تقديم هذا النص التوفيقي.. وان يقدم عرضاً يعتمد على التمثيل داخل المسرح. بافتراضه ان فرقة مسرحية تنوي تقديم عرضاً مسرحياً.. عندما يعجز عن إيجاد النص.. تلجا الى الارتجال.. هنا يقع المتاعي في قطب جديد تضيع لعبته.. فالنص الذي طرحته « الفرقة » كان نصاً مكتوباً ومصاغاً بل ولا حتى على الاقل متفق عليه ، اي قتل بيده ما طرحه على لسان الممثلين « انهم يلجاون الى الارتجال ».. ورغم ان المتاعي حاول اعطاء عدة صيغ تمثيلية واشكال اخرى إلّا انها فقدت على مستوى واحد دون التلاعب بمستويات القاعدة الخشبية وكذلك دون محاولة عزل الممثل اثناء تقمصه للدور عن الآخرين. ربما حاول الكاتب — المخرج الاستفادة من محمود دياب في ليالي الحصاد إلّا ان اللعبة عند المتاعي لم تكتمل ابعادها كما عند دياب. وقد فقد كثير من جمالية الشكل.. وعفوية التوجه والطروحات.. والارتكاز على تراث شعبي متوفر بشكل كثير في منطقة الخليج دون ان يوظفه لصالح عرضه القادر على امتصاص كثير من الطروحات والاشكاليات ويمكنه من الدخول في صلب اللعبة المسرحية.

إن مسالة فكرية وتربوية واجتماعية تطرحها المسرحية وتشكّل خطورة كبيرة لا في توجيه الشباب فحسب بل وفي المجتمع الخليجي بالذات.. وهي مسالة عفو الاب عن ابنه بهذا الشكل الساذج والذي يمنحه حق ضياع سنوات جديدة واموال جديدة وجهد جديد.. وان المسالة امام الشباب ستمر عفوية ما دامت الآباء والحكومات سيجيزون الفاشل ويتركون له فرصة فرصة الضياع مرة اخرى..

إن ابرز ما ظهر في هذا العرض هو تميز الشباب القطري في اداء سلسل عذب احياناً يصل الى الابداع.. وان ما ميز المتاعي ايضاً انه يبدو احياناً متمكناً قادراً من لعبته المسرحية.

الكويت.. في « مصارعة حرة »

منذ البداية تتوقع ان يكون هذا العرض متميزاً عن بقية العروض. فالمخرج « حسين المسلم » استاذ في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت ويصاحب الوفد كمشرف الدكتور محمد مبارك بلال استاذ النقد في المعهد المذكور والممثلون طلبة المعهد انفسهم.. إذن.. الا يعني ان العرض لابد ان يكون بمستوى افضل..؟!

وكذلك منذ البداية نتعامل كمشاهدين مع مخرج يعرف حرفته.. فيقدم عرضاً يتسم بكثير من فرجة مسرحية معتمدة على قدرته كمخرج يستطيع تشكيل ادواته متجاوزاً النص التقليدي الذي كتبه « محمد الرشود ».

من خلال قصة مطروحة كثيراً يبدأ الرشود نصه المسرحي عن شاب اسمه عبدالله جمال الردهان. معيد بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، يعيش حالة من الياس والاحباط والاغتراب لأنه فقد كل امل بالحياة من خلال علاقته بالناس الذين يشكلون وسطاً رديئاً.. فينقلنا الى احداث هَمهِ من خلال منلوجات داخلية للوصول الى صراعاته الداخلية.. ان أم عبدالله المريضة والتي تحتاج الى مصاريف العلاج في الخارج تظل تعاني من مرضها بعد تنكر العم. وصديق عبدالله.. ولا يجد من يساعده إلّا المرابي الذي يضع شروط ارباحه.. لكن الام تموت قبل ان يحصل ابنها على المال الكفيل بعلاجها.

ومن خلال هذا الاحباط والالم يحاول عبدالله ان يستغل فتاة مليونيرة تحبه للحصول على اموالها وتنقذه من ورطته المالية المحيطة.

من هنا نتلمس قدرة حسين المسلم الاخراجية حينما يحول هذا النص المحمل بالثغرات الفكرية والتقنية والبعيد عن معالجة درامية حقيقية لينقل لنا عرضاً — متميزاً — نسبة الى عروض المهرجان. إلا انه ظل العرض ايضاً يعاني من جوانب سلبية لم نستطع بالتالي التغلب على عناصر العرض الايجابية الاخرى في المجمل العام

حسين المسلم.. كسر الى حدٍ ما اشكال العروض السابقة وحاول ان يقدم حرصه الشديد في محاورة الصالة مع الممثل.. وان يوظف كثيراً من ادواته المسرحية كقطع الديكور البسيطة ، والستائر ، وخيال الظل خاصة في العودة « فلاش باك » الى المشاهد السابقة وكانت حلوله جميلة في هذا الجانب.. كل ذلك استطاع توظيفه لصالح عرضه المسرحي. كما حاول ان يستغني عن الحوارات احياناً وان يستبدلها بحركات إيمائية ، كذلك في استعمالاته اللونية

في الستائر والديكور الذي اعتمد على انابيب بلاستيكية رصاصية الشكل ليكون بها معماره المسرحي وليحدد فضاءه.

والغريب في هذه العروض.. انها رغم الاضاءات الجميلة التي تميز بعضها إلّا انها سرعان ما تسقط في خلط وتشويش.. فالعرض الكويتي « مصارعة حرة » على الرغم من الجهد الذي بُذل وكثير من الايجابيات إلّا انه لم يستطع الخلاص من حصار الميلودراما الهزيلة.. كذلك أوقع نفسه في خطا فكري في اعتماد « عبدالله » يحل مشاكله على فتاة « مليونيرة » ولا ادري لماذا اختارها غنية ؟ ابسبب المال الذي يمكن ان يحل كل المشاكل — باعتقاد الكاتب — ؟ الا يمكن ان تكون عنصراً إيجابياً يصنع الخير وهي متوسطة الحال مثلاً ؟! الى جانب كل ذلك فالفتاة التي ظهرت على المسرح والتي لم يذكر اسمها حتى في الكتيب وكانها سُبّة او شتيمة لا يشكل ظهورها اية اهمية أولاً لانها لا تصلح للتمثيل.. صوتاً والقاءً وشكلاً وثانياً لانها لم توظف ابداً فظهرت هذه المليونيرة التي كنا نترقبها.. محجبة.. مسكينة.. مسحوقة تماماً نرثي لها لانها أقحمت في هذا المكان الذي كان الأفضل الآ تُقحم ، فتشكّل لعنة على نفسها وعبئاً كبيراً على العرض افقدهُ الكثير من ميزاته.

إن مصارعة الكويت الحرة قد تميزت عن بقية عروض المهرجان وفازت بالجائزة الاولى إلّا انها ظلت تحمل جدلها بين طيات مصارعتها بين النص والاستعراض الاخراجي.. ومثلما تصارعت الشخصيات فيما بينها على حلبة الحياة.. ظلت الافكار المطروحة متصارعة بين السلب والايجاب في عرض اكتسب الاحترام وشد المشاهد.

المسرح القومي للشباب / دبي.. والمخدوع

في ختام الأيام المسرحية عرضت دولة الامارات العربية المتحدة ممثلة بفرقة المسرح القومي للشباب — مسرحية المخدوع — تاليف عيسى لوتاه واخراج احمد الانصاري ، لتختتم بها هذا التجمع المسرحي الشباب لمجلس التعاون الخليجي.

حاول مصمم الديكور « محمد شريف الزرعوني » ان يكشف عن بعض فهمه للمسرحية ، فتصور وسط عمق المسرح دماغ بشري رمزاً لاستغفال الانسان يرتبط بابنية بدائية تراثية ، والدماغ والبناء محددان بخطوط فوسفورية لمّاعة. في محاولة للكشف عن المجتمع الذي ما عاد يرتبط بالبيئة إلّا من خلال بريق الحياة الجديدة التي بدت في الواقع بعيدة عن واقع الحياة المعاشة.

عيسى لوتاه — الكاتب الذي يخوض تجربته الثانية — حاول ان يقدم لنا عائلة خليجية ، من اصل عايش البحر واختبره واعتاش عليه ومنه ، بحلوه ومره ، وفجاة تنقلب مفاهيم هذه العائلة بمجرد هبوط الاموال — النفطية — لنشاهد تحولات شكلية في اسلوب وشكل ومنطق حياتها.

في محاولة لابراز التناقضات لدى هذه العائلة الانموذج. وطبعاً لا ينسى — لوتاه — دور العناصر الاجنبية في مثل هذه التحولات ومحاولتهم لتبديد الثروة الجديدة في اتجاهات غير مبررة. ومن ثم العمل على سرقة كل ما اكتسبته هذه المنطقة. الذي رمز به بافلاس هذه العائلة. وعودتها الى حياتها الطبيعية. وكان بودي ان يتوقف العرض عند الافلاس دون رجوعها الى حياتها السابقة الطبيعية.

اما المخرج — احمد الانصاري — فقد استعمل ثلاثة مستويات قدم عليها عرضه المسرح. على يسار الممثل كانت البقعة الصفراء تذكر على وجود الأجنبي — « جاك — محمد سعيد — وصديقه » وعلى اليمين كان الجد رمز التراث والعقل المرشد. وفي وسط المسرح كانت الاحداث الجديدة. ورغم محاولات الانصاري في تجاوز نصه الى حالة من القناعة ، إلّا ان قناعاتنا ظلت غير مستقرة امام بعض التناقضات الفكرية. فالغزو الفكري ليس بالشكل. إنما قد وصل الى ذوات البشر ونزل في عمق تفكيرهم ، فالأم التي تحوَّلت عقب ظهور النفط لم تتغير كثيراً بل ظهرت أحياناً في قمة حفاظها على التقاليد حتى في لبسها الخليجي الأنيق والجد الذي يرفض كل هذه المظاهر والغزو التكنلوجي يضطر لاستعمال راديو ترنسستر في استماع ماضيه التراثي.. بل ان جاك وزميله يطرحان كثيراً طروحات منطقية سليمة لا يمكن للانسان ان يرفضها حتى ولو جاءت منهما. هذا يؤكد عدم وضوح الرؤيا عند الكاتب والمخرج تجاه هذا الصراع الحاد. الذي لا زال يعيش في المنطقة في الفرز بين الغزو الفكري والاقتصادي والهجرة الى المنطقة وبين عملية البناء الحضاري الذي يساهم فيها عناصر وافدة حتماً الى جانب العناصر المحلية.

استعمل المخرج بعض ادواته بشكلٍ سليم وممتع ، كالاستفادة من عبدالله صالح في مقاطع « المواويل » القصيرة متمماً بها حدثه الدرامي ومستفيداً في نفس الوقت من جمال الإيقاعات عند « إبراهيم جمعة ».

كذلك استطاع — الانصاري — مخرجاً ان يتعامل مع ممثليه بشكلٍ سليم هو الآخر في محاولة للافادة من قدراتهم المتميزة. كذلك في الافادة من الاضاءة في تعميق الرمز خاصة باللون الاصفر ، وعصا وقيعة جاك التي استغلها ايضاً للتركيز على وجود جاك رغم غيابه الجسدي .

إن فريق المسرح القومي للشباب قدّم عرضاً يتحمل الحديث عنه ما بين الايجاب والسلب دون بخس قيمة العرض ، ولكنه بالضرورة حقق تعميقاً لتجربة — عيسى لوتاه الكتابية — واحمد الانصاري — الاخراجية. كخطوة على سلم التطور الفني في مسرحنا الاماري.

* مؤشرات

ظهرت عدة مؤشرات خلال هذا المهرجان

المسرحي الشبابي ، وظلت تتمحور فيه.
ساستعرض بعضها بشكل مركّز جداً.

آ ـ برز ـ « المخرج ـ الكاتب » وتكرر في معظم العروض. وفي معظمها لم يستطع ان يؤدي المهمتين بشكل متكافىء.

ب ـ ظلت الأفكار الجاهزة والمباشرة والمكررة في معظم المسرحيات الخليجية هي محور هذه العروض ، وربما لشروط المسابقة اثر في ذلك إذ حددت محاور النصوص بـ « الثروة واثرها في الغفلة ، الاسرة واثرها في تربية الأجيال ـ الغزو الفكري الغربي واثره على المجتمع ».

جـ ـ غاب عنصر الدراما الاساسي في العرض المسرحي.. وتخبطت كثير من العروض حتى افضلها في هذا التيه الذي برز واضحاً رغم وجود كثير من المخرجين الاكاديميين. في حين برز عندهم ايضاً عدم فهم عميق لاستعمالات الادوات المسرحية.

د ـ اما حلقات النقاش التي شهدت استعراض البعض مثلما اكدت للمستمع سطحية الطروحات ـ الانطباعية ـ النقدية ، المتطرفة بين السلب والايجاب ، في حين ساد شعور الرفض لدى الشباب المشارك في العروض بل تعدى ذلك الى ان تطرح فوق الخشبة ضمن لعبة التمثيل.

هـ ـ توفيقية النهايات المسرحية التي اشتركت فيها كل العروض دون استثناء مما غيب الوعي في الصراع المسرحي الدرامي. وافقدَ معظم هذه العروض عنصراً إيجابياً.

و ـ لم يتبلور اتجاه ما في اسلوب لعرض متميز. بل ان اغلب العروض خلطت ما بين المدارس والاتجاهات المسرحية بشكل عمومي ، في حين لم يحتسب الزمن الدرامي فوق الخشبة كما ينبغي إلّا نادراً. إذ ظل الزمن سائباً احياناً بشكل ملموس وواضح حتى عند المشاهد العادي.

دكتوراه دولة من تونس :
حول الشعر العراقي المعاصر
(دراسة أسلوبية)

■ خيرة الشيباني

منذ سنوات قليلة فقط ، بدأت كلية الآداب والعلوم الانسانية بالجامعة التونسية تستقطب العديد من الطلاب العرب المشارقة لمواصلة الدراسة في قسم الدراسات العليا وإعداد أطروحات ماجستير ودكتوراه حلقة ثالثة ودكتوراه دولة. وذلك لما عُرف عن هذه الكلية من دراسات تطبيقية تعتمد المناهج العلمية الحديثة ، في النقد الأدبي والألسنية. وكل العلوم الأخرى المتفرعة عنها.

وقد ناقش أخيراً الطالب العراقي عمران الكبيسي أطروحة دكتوراه دولة حول الشعر العراقي المعاصر (دراسة اسلوبية) أمام لجنة من الأساتذة يراسها الدكتور عبدالسلام المسدي وعضوية الدكاترة : حمادي حمود ، محمود طرشونة ومحمد الهادي الطرابلسي..

وقد أثارت هذه الاطروحة التي توجت بحصول الباحث عمران الكبيسي على درجة امتياز على العديد من القضايا خاصة حول منطلقات البحث... وفي هذا اللقاء نلقي بعض الأضواء على مرتكزات هذا البحث ، والنتائج التي أفضى إليها.

● ما هي منطلقات هذا البحث الفكرية والمنهجية ؟

إن المثقف العربي معنى اليوم بتأصيل جوانب الحياة العربية المعاصرة وتعميق الوعي بمداخلات حياتنا ومنجزاتها إذا ما أردنا لنهضتنا أن تؤسس على ركائز رصينة ومنطلقنا الفكري قائم على ادراك موقف الثقافة العربية المعاصرة وطبيعته وارتباطه بالتراث وبما في العالم المعاصر ، وقد سعينا الى بلورة الواقع الشعري المعاصر وحاولنا تاصيله باضاءة روابطه التراثية وتحديد موقعه من تراث الأمة العام وفتح آفاق هذا الواقع بالاستفادة من المناخ الأدبي في العالم كله والتلاقح معه بما يضمن الآفاق المستقبلية لنهضتنا الأدبية.

فنحن لا نستطيع أن نبدأ الحياة من جديد ولا ان نعيش منغلقين على أنفسنا ، وتضمن هذه المنطلقات تأصيل الواقع وتفجير التراث لإغناء المعاصرة حينما نضيف الى رصيدنا رصيد الأجداد دون ان يمنعنا هذا من استثمار التقدم الذي وصلت إليه البشرية اليوم في مجال مناهج البحث العلمية ، فتكتسب منطلقاتنا ابعادها القومية والعقائدية وطابع الشمول والرصانة بتاكيدها على العنصر العلمي والمعاصرة معاً.

وترتبط منطلقاتنا المنهجية بمنطلقاتنا الفكرية وتتفاعل معها وقد توخيا لتحقيق عنصر الدقة والحداثة اخترنا الأسلوبية

وقد اصبحت تستقطب اهتمام الباحثين في كل ارجاء العالم .

ويتيح لنا اختيار الأسلوبية مزاوجة فعالة بين الشعر العربي المعاصر واحدث المناهج العالمية العلمية التي تتصف بخطوطها العامة المشتركة على الصعيد الايديولوجي بين العالمين الاشتراكي والراسمالي. ولأن الأسلوبية لم تكن عربية في نشاتها وتطورها فقد حاولنا ان نتجه اتجاهاً متفرّداً انتقائياً فلم نلتزم باتجاه معيَّن من اتجاهات الأسلوبية مما يجعل اتجاهنا بداية لمنطلق أسلوبي عربي تطبيقي إذا ما تضافرت الجهود في المستقبل وتمكنا من تكريس جهودنا لتحقيق هذا الهدف ، فنكون قد طوعنا المناهج الأجنبية ومنطلقاتها المنهجية لاتجاهاتنا الفكرية القومية ويساعدنا على هذا الاتجاه كون الأسلوبية علم حديث التاسيس وما زال يسعى لكسب استقلاله عن الشجرة الأم (اللسانيات) فمن غير العسير إيجاد خط عربي يضاف الى اتجاهات الأسلوبية العالمية.

وإذا كانت الأسلوبية تخصصاً دقيقاً توجهنا له فقد كنا نحرص على البقاء اوفياء للأصل العام (اللسانيات) ولمضمرات هذا انعلم النظرية السيمولوجية بحدود تُبقي لنا صيغتنا النقدية ورؤيتنا الأدبية. فاللسانيات تاخذ من جميع العلوم وتوظف الروافد في تحليل النصوص الأدبية بما لا يسيء إليها ولأدبياتها.

● انت تعتمد على المنهج الأسلوبي التكويني ولكنك في مقدمة البحث تشير الى اعتمادك على المنهج التكاملي.

اين تقع حدود العلاقة بين المنهجين ؟

لقد التزمنا بمصادرات منهجية كنا بموجبها نفرق بين ما يدعى أسلوب واسلوبيات وأسلوبية.

فالأسلوب يعني بالاعتبارات الفردية الطابع الذاتي الشخصي. والأسلوبيات مرتبة نوعية ، فلكل مجموعة من الباحثين اتجاهات محددة يلتقون عندها فتميزهم الخطوط المشتركة بهذا المستوى ، فهناك أسلوبية تعبيرية واسلوبية تكوينية واسلوبية بُنيوية وفي هذه المرتبة لا تكون لدينا اسلوبية واحدة وإنما أسلوبيات وهي طبيعة كل علم ينمو ويتطور ويتفاعل مع الحياة. ولدينا أسلوبية عامة تلتقي عندها كل الأسلوبيات . كل هذا والأسلوبية ما تزال فرعاً من فروع شجرة اللسانيات لم تحصل عن استقلالها التام عن هذا الأصل.

لقد اعتمدنا الأسلوبية التكوينية لأننا كنا ننطلق من العمل الأدبي نفسه واتخذنا من اللغة جسراً بين العلم والتاريخ فركّزنا في انزياحات الشعراء وتعاطفنا في مرحلة من مراحل الدراسة مع النصوص متخذين من التعاطف وسيلة لبلوغ الحقيقة وتوظيف الحدس واثباته بالتحليل والتركيب مع دراسة الرمز والقناع. والأسطورة وهي عناصر ذات طابع ميثولوجي ، وكنا نُعنى بتحليل التراكيب ، فان هنالك من يرانا اعتمدنا الأسلوبية البنيوية حينما كنا نستعين بالمقاصد الابلاغية وربط الكلمات بعضها مع البعض الآخر وتجلية العلاقات داخل الخطاب مع دراسة البنى اللغوية. وان جزءاً من تصورنا لأسلوبية الخطاب والوظيفة قائمة على اعتبار التاليف عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهذا يعني اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي ثم تركيبها وفق قواعد النحو ، او بما تسمح به قواعد النحو من تصرف ومطابقة جدول التوزيع مع جدول الاختيار فنحن لم نغفل الأسلوبية التعبيرية القائمة على تتبع بصمات الشحن في الخطاب الحامل للعواطف والانفعالات ، فاللغة شحنات معزولة والأسلوب ادخال لها في تفاعل عضوي.

وبهذا لا نستطيع ان ننفي الاتجاه التكاملي. وهذا لا يعني اننا لم نكن نفرق بين اتجاهات البحث الأسلوبية أو كنا نخلط بينها بشكلٍ عشوائي وإنما اتاح لنا اتجاهنا المقصود هذا ان ننحو بالأسلوبية منحى انتقائياً لا يلتزم بمدرسة لسانية محددة واستمر الهدف العلمي لدينا يرفد المستوى التطبيقي. فلم تكن اللسانيات ولا الأسلوبية بالنسبة الينا هدفاً منجزاً سلفاً وإنما كانت الأسلوبية وسيلتنا لاكتشاف عالم النص فلم نكن قبل انجاز بحثنا أسلوبيين وإنما كنا ندرس المنهج الأسلوبي ونطبق مصادراته بعين المتبصر المحايد ونمنحه الكثير من ذاتنا ولم تمتص عنايتنا باللسانيات والأسلوبية رؤيتنا للنص ولم تقف حائلاً للنقد مع بقاء الهاجس العلمي دائم الحضور.

● اكدت على تجربة الرواد إن لم يكن البحث مقتصراً على تجاربهم الفنية. فكيف يمكن التوفيق بين العنوان الطموح للبحث وهذا التأكيد على تجارب الرواد ؟

إن صفة الطموح متحققة في العنوان ومنسجمة مع اختيار الشريحة الدقيق. وإن كان ثمة اختلاف نرجو ان لا يفسد للود قضية.

إن في العراق مئات الشعراء وليس من بين المتعلمين العراقيين مَنْ لم يحاول نظم الشعر إن لم يقل شعراً في حياته ومن العسير على أي باحث ان يحيط بذكر اسماء كل الشعراء ناهيك عن دراستهم ، فكان المنهج العلمي يحاصرنا ويدفعنا الى اختيار عينات محدودة ، وكما اخترت الشعر العراقي من الشعر العربي اخترت من الشعر العراقي شعر شاذل طاقة وحسين مردان وحسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وعبدالرزاق عبدالواحد ومحمد جميل شلش وآخرين اضافة الى التاكيد الذي اشرت إليه بالنسبة الى شعر الرواد : نازك والسياب والبياتي. ولهذا التاكيد

مغازيه ودوافعه الموضوعية منها اتساع شعر هؤلاء وغزارته ولأن خط التطور في شعرهم يمثل نمو التجربة منذ نشأتها الى اليوم فشعر الرواد أقدر من غيره على الاستجابة لأدوات البحث الاحصائية على الأقل وهو الجانب الذي اكدت فيه على شعراء الرواد. ولذلك لا نعتقد ان التاكيد على شعرهم في جانب معيَّن يجعل المحتوى قاصراً عن ملاحقة العنوان وطموحاته لاسيما والشعراء الرواد جميعهم من أصل عراقي ومن مدرسة واحدة وما زال اثنان منهم احياء بيننا كما ان الشواهد المختارة من شعر غيرهم كانت كثيرة جداً وتحظى بعناية واحدة.

وارى ان سؤالك ربما يتعمد الحصول على ايضاح مدى استيفاء العنوان لعناصره الأساسية وهي طريقة ذكية للحصول على اجابة طموحة..

ولا يفوتنا ان نذكر باننا اشرنا الى حوافز التاكيد على شعر الرواد ومدى ما حظى به شعر أجيال التواصل والامتداد والاضافة من عناية كبيرة في مقدمة البحث مما يؤكد عمق الاحساس بالعنوان وطموحاته ووعينا بأبعاده.

- أين قصيدة الحرب في بحثك خاصة تلك التي يكتبها شعراء مشهورين الآن في العراق ألا تكون بخصائصها الفنية المميزة أولى بدراسة الأسلوبية ؟

لم تغب قصيدة الحرب عن خاطري مطلقاً ، وهي تحتل الآن المرتبة الأولى في مشاريعي المقبلة بعد عودتي الى الوطن لأسباب كثيرة لا بأس في ان نذكر بعضاً منها : الحرب العراقية الايرانية حرب تميزت بعدالة موقف العراقيين وصلابته الأمر الذي جعل القصيدة الحربية زاداً يومياً للشعراء وغيرهم ومنحها نكهة مميزة ، ودراسة مفيدة بهذا الكم والتنوع في القيم والابعاد يحتاج الى حيز كبير يتناسب مع اتجاهات هذه القصيدة وهو ما لا يسمح به بحث اكاديمي مخصص دراسة الشعر العراقي كمرتبة نوعية لا سيما ونحن لم نتناول الشعر من منطلق الأغراض وسلّم المضامين ، فلا نجد مثلاً للقصيدة السياسية أو الاجتماعية أو العاطفية عناوين مستقلة وليس لنا ان نخص قصيدة الحرب بدراسة منفردة. وقصيدة الحرب قصيدة معاصرة والمقاتل العراقي يكتب في خندقه قصيدة مقاتلة وقصيدة لزوجته أو خطيبته وفي كِلتا الحالتين يكتب لوطنه ولبني الانسان وهو يحارب النزعة الدموية لدى الايرانيين ويحارب تطرّفهم العنصري كما يحارب الجهل والفقر والاستعمار بكل اشكاله ومنافذه. فالقصيدة المقاتلة عراقية تشترك مع الشعر العراقي في سماته النوعية والعامة ان بحثنا بدأ مع بداية الحرب ولم تكن قصيدة قد استوفت خصائصها وتبلورت كما هي عليه اليوم وحينما أنجز البحث لم يكن من الموضوعية اقحام قصيدة الحرب فيه كما ان العودة الى الوطن يتيح لنا الاطلاع على النماذج والخصائص ودراستها بصورة افضل ان البحث الأكاديمي الأسلوبي يقتضي من الباحث كبح زمام عواطفه ولا نعتقد ان عراقياً يستطيع أن يدرس قصيدة الحرب وهو ملجم العواطف فمن روعة ما يكتب في هذا المجال يظهر في مدى تفاعل الناقد مع الشاعر والقصيدة.

وينبغي ان نتطرق الى موضوع هام في هذا المجال فقد خضنا حروباً قديمة ومعاصرة كثيرة منها ما هو داخلي ومنها ما هو خارجي فيجب ان ندرس قصيدة الحرب بشكل عام لنستطيع أن نشخّص السمات المتفردة في قصيدة اليوم.

ولابد ان بحوثاً في مرحلة الإعداد في هذا الحقل تعد اليوم على الصعيد الأكاديمي خصوصاً بعد ان انتقلت الكتابات من مرحلة الانفعال المرحلي الى الانفعال الناضج المستوفي لأبعاد الرؤية الشمولية بفعل عامل الزمن واستيعاب الأهداف والغايات والوسائل.

أما شهرة الشاعر فلا تعني الباحث الجاد كثيراً وقد تشهد المواقف ولادة قصيدة عصماء على لسان مقاتل لم تكن له سابقة في الشعر ولا لاحقة ومع الأيام وبفعل النتائج الباهرة التي يحققها العراقيون سيُتاح للعراقيين كتابة قصائد متطورة وتستجيب للواقع بكفاءة عالية مما يجعل المجال واسعاً لدراسة هذه القصيدة حتى بعد أن تنتهي الحرب بانتصار العراقيين إن شاء الله.

- أفردت أيضاً جزءاً هاماً لأنماط استخدام القناع الشعري. ما هي أبعاد دلالاته الفنية والفكرية في التجارب التي درستها.

إن قوة القناع الشعري التعبيرية ومكانته التفجيرية تنبع من تداخل القيم الفكرية بالقيم الفنية واتحادهما. فالطاقة الفنية التفجيرية في القناع ناجحة من أبعاد الانسانية المتصفة بالشمول والتوحد ، فهو يعطي امتدادات صريحة في السجل الانساني تؤكد ان مشاكل الانسانية واحدة وان صراع الانسان مع الحياة مستمر ومتجدد والمواقف تعيد نفسها ، فهي مشاكل شاملة يتحد فيها القديم بالمعاصر ، والماضي بالمستقبل ، وتكاد تكون الحياة واحدة رغم تطور المحيط وتبقى النزعة الانسانية واحدة وهمومها واحدة وان مطالب الانسان في الحق والحرية والتطلع الى الأفضل حق مشروع قائم في كل زمان ومكان. فدلالات الفكر تتجاوز أطر الزمان والمكان والجنس الضيقة ولا تتبلور الأفكار في التوظيف إلّا إذا أُتيح لها تفجير فني وشحن موقف بتجليات موقف آخر وتفجير حالة بحالة بحالة ، وقدح شرارة بشرارة، وفق صيغة شعورية يكون لذكرياتها قدرة على العدوى والإقناع بالمتعة المثيرة. ولا نريد أن نذهب اكثر من هذا فنلخص ما لخصناه في البحث لتتيح لِمَنْ يبحث عن المتعة والعلمية ان يطلع على ما وصلنا إليه في هذا المجال في أصل البحث.

ضجة حول الرواية الوثائقية « في الحضيض »

■ مرتضى الشيخ حسين

لم يكن الكاتب الالماني الغربي غونتر فالراف مشهوراً قبل عام ١٩٨٥ وفجأة لمعَ اسمه في المانيا الاتحادية والأقطار الأوربية وتركيا متالقاً ونال شهرة واسعة وثروة يحسده عليها آلاف الكتّاب. لقد قام هذا الكاتب بمغامرة إنسانية سياسية اجتماعية فريدة في نوعها اسفرتْ عن تاليف روايته الريبورتاجية المسماة « في الحضيض » « Ganz Unter » البالغ عدد صفحاتها ٢٥٦ صفحة والتي حققت له نجاحاً باهراً. فهذا الكتاب يعتبر من انجح الكتب الجيدة التي صدرت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى الآن في جمهورية المانيا الاتحادية وقد بلغت نسخه التي بيعت في الأسواق حوالي ثلاثة ملايين نسخة وتُرجم الى ١٤ لغة ونال الكاتب ربحاً من هذه المبيعات يبلغ اكثر من ثمانية ملايين مارك الماني.

إن مادة هذا الكتاب وصف حياة العمال الأتراك الضيوف في المانيا الاتحادية من خلال عملهم في المصانع والمطاعم وغيرها من مؤسسات العمل مسلطاً الأضواء الساطعة على بؤسهم وشقائهم تحت ظروف العمل المرهقة القاسية والاستغلال الجشع لجهودهم من قبل ارباب العمل واصحاب الشركات الكبرى التي تمنحهم اجوراً ضئيلة لقاء عمل لا إنساني وسط القذارات والظروف القاتلة بينما يجني هؤلاء الارباب الملايين من الارباح باعتصارهم ارواح وجهود العمال الجسدية التي يضحي بها العمال الضيوف الاجانب ولا سيما الأتراك من اجل قوتهم اليومي تاركين بلادهم اضطراراً وراء العمل من اجل القوت « كالمستجير من الرمضاء بالنار »، وحالتهم كما يصف الشاعر العربي :

وارحمةً للغريب في البلد النازح ماذا بنفسه صنعا

فارق احبابه فما انتفعوا

بالعيش من بعده ولا انتفعا

وكثيراً ما ترغم البطالة المتحكمة في المجتمع الراسمالي بنسبة عالية مئات الآلاف من العمال الاجانب كالأتراك الى بيع قوتهم وجهود عملهم في سوق العمل السوداء لقاء اجور زهيدة. وارباب العمل يخالفون القانون فيستخدمون هؤلاء العمال بشكل غير مشروع تخلصاً من الضرائب من جهة ولتكديس الارباح جراء دفعهم لهؤلاء العمال اجوراً تتراوح بين خُمس وعُشر الاجور التي يتقاضاها العامل الالماني من جهة ثانية في حين ان العامل الالماني لا يشتغل في مثل هذه الاعمال الشاقة والمضنية ولا في مواقع الاعمال المحفوفة بالمخاطر الصحية او بين الأوساخ والقاذورات.

وللتحقيق وجمع المادة عن حياة هؤلاء العمال الأتراك واعمالهم في مواطن القذارة والخطر قام الكاتب غونتر فالراف بتقمص شخصية عامل تركي واشتغل مع الاتراك في عدة مصانع كبرى مثل شركة تيسين Thyssen المشهورة ومطاعم شركة ماكدونالد التي تبيع الأكلات الخفيفة مثل « الهامبورغر » في مختلف أرجاء المانيا الاتحادية. وقد خرج بعد شهور طويلة من تغلغله في حياة العمل بين الأتراك في تلك المواقع بخبرة واسعة واطلاع غزير عن ظروف تلك الاعمال فوصفها بكتاب « في الحضيض » وصفاً وثائقياً دقيقاً كما اصطحب معه مصوراً سينمائياً المانياً فالتقط وبصورة غير قانونية صوراً سينمائية بكامرته التي خبّاها عنده فاخرج فلماً يصف مشاهد البؤس وظروف العمل اللا إنسانية التي يعيشها العمال الاتراك في تلك المصانع والمطاعم. وقد عرض الفلم في تلفزيون المانيا الاتحادية جنباً الى جنب مع اصدار الكتاب الذي تلقفته أيدي ملايين الناس فاثار الكتاب والفلم فضيحة ازعجت ترباب العمل وكشفت اعمالهم اللا قانونية واللا إنسانية

انتحل الكاتب غونتر فالراف شخصية صديق تركي تعرّف عليه في هامبورغ اسمه ليفينت سينيرليوغلو Levent Sinilioglu فلبس باروكة واتخذ له شاربين سوداوين وظهر بمظهر ذلك العامل التركي مستخدماً هويته الشخصية واجازة قيادة السيارة وبطاقة الاستقطاع من الرواتب التي يستوفيها التركي كضريبة شهرية او للضمان الاجتماعي. وكان التركي يمتهن عمل سائق سيارة ويعيش منذ اكثر من ١٢ سنة في المانيا الاتحادية ولديه خبرة وصلات متينة مع زملائه الاتراك وقد أوصل الكاتب الالماني فالراف الى مختلف مواطن العمل وعرّفه على بعض المسؤولين الالمان من اصحاب العمل موصياً به بانه اخ تركي له يبحث عن عمل فتغلغل الكاتب متكتماً يتحدث بلهجة المانية مشوّهة كما يتحدث الاتراك الجدد القادمين الى المانيا مقلداً لسان العمال الاتراك حاملاً اسماً مستعاراً فقد سمّى نفسه « علياً ». وبذلك كان العامل التركي سائق السيارة سينرليوغلو قد جازف وغامر في تسليم وثائق عمله وهويته الى الكاتب الالماني ومرافقته إياه في شتى المواقف الحرجة من اجل جمع مادة للكتاب لمدة اشهر طويلة.

كان الكاتب قبل اصداره كتابه « في الحضيض » قد وعد بانه يخصص من ارباح الكتاب مليون مارك لمساعدة الاتراك العمال. وبعد ان ترجم كتابه الى اللغة التركية دعته الحكومة التركية الى زيارة فاحتفت به حتى ان الصحافة

التركية اطلقت عليه لقب « ابي الاتراك ».

لقد سبب هذا الكتاب لمؤلفه بعض المتاعب وردود الفعل رغم الثروة التي جمعها من المبيعات حتى انه عزم في العام الماضي على النزوح من المانيا والاستيطان في هولندا ولكنه احجم بعدئذ عن هذا العزم مفضلاً البقاء في مدينة كولونيا. وهذه الاتعاب ذات مصدرين اولهما غضب ارباب العمل عليه وثانيهما غضب العمال الاتراك الذين ساهموا معه في جمع مادة الكتاب ولا سيما سائق السيارة التركي سينيرليوغلو الذي كان اصدق اصدقائه واعوانه والاساس المحوري في تهيئة الظروف لجمع مادة الكتاب والمغامرة في المرافقة ومنح الوثائق الشخصية للكاتب.

بعد نجاح هذا الكتاب الباهر بدت حملة تشهير بالكاتب فجريدة فيست دويتشة تشايتونغ وجهت اللوم ضده بانه زوّر الصور الفوتوغرافية في هوية سائق السيارة التركي لانتحال شخصيته وكان ذلك غير قانوني.

ومجلة « ريبورت » المتخصصة بالانباء التلفزيونية في ميونيخ فضحت لجمهور القراء هذا الكاتب بانه سرق مقطعين لكتابه من كتاب ميشائيل هولساخ الذي يصف به رحلة وعنوانه « المانيا مجاناً » ومن فلم تلفزيون القناة الثانية بعنوان « لا تفكير في التاثيرات الجانبية » ولكن هذا التشهير الصحافي لم ينقص من اهمية الكتاب ورواجه نظراً لما فيه من حقائق لا يمكن دحضها حول السوق السوداء في العمل.

وصف الكاتب القذارات في مطابخ مطاعم ماكدونالد ومما قال فيه مثلاً ان الخِرَق التي تمسح بها مغاسل وتواليت المطعم تمسح بها في الوقت نفسه طاولات الطعام. وقد اقامت هذه الشركة الدعوى امام المحاكم ضد الكاتب ولكنها تخلت بعدئذ عن هذه الدعوى خوفاً من ان تُدان بالحقائق الثابتة. وقد استدعت المحكمة في دوسلدروف شركة كايتل للتحقيق معها وفق الاوصاف التي اوردها الكتاب من اعمال لا قانونية في استئجار العمال الاجانب باجور زهيدة. واقامت شركة تيسين Thyssen العملاقة الدعوى على الكاتب إلّا انها لم تكسب النجاح في دعواها امام المحاكم وقد اعطت محكمة دوسلدروف في فبراير / شباط ١٩٨٧ الحق للشركة في نقطتين فقط من مجموع سبع نقط ولكن المحكمة اصدرت الحكم لصالح المؤلف وردت طلب الشركة في منع بيع اعداد اخرى من الكتاب. وقد رات المحكمة ان المصلحة العامة مشروعة في انتشار هذا الكتاب واطلاع الجماهير على ما فيه من مادة. كما ان صاحب شركة اوبرهاوزن واسمه فوغل Vogel كان خصماً لدوداً للمؤلف وكان اسم هذا الرجل في الكتاب « ادلر » وقد اقام الدعوى ضد المؤلف معترضاً على الفديو الذي عرض في التلفزيون مستمداً مادة صوره من مادة الكتاب. وحجته ان التقاط الفلم من وراء ظهره ودون موافقته مخالف للقانون. واستناداً على هذه الحجة القانونية فرضت محكمة ميونيخ غرامة نقدية مقدارها (٧٥٠٠٠) مارك يدفعها الكاتب و٢٥٠٠٠ مارك يدفعها مخرج الفلم. وقد استانف الكاتب الدعوى معترضاً على قرار المحكمة إلّا ان الخصم فوغل تنازل وسحب دعواه من المحكمة مكتفياً بانتصاره المعنوي وبالعبرة في المستقبل بان لا تلتقط في المستقبل افلام وصور دون موافقته.

اما غضب العمال الذين ساعدو المؤلف في تكوين مادة الكتاب فقد شمل ٢٨ عاملاً، اكثرهم من الاتراك ولا سيما صديقه الحميم سينيرليوغلو ويقول عنه المؤلف : انا وليفينت سينيرليوغلو متشابهان جداً وهو مغامر الى درجة كبيرة من اجل ان يصل الى الهدف بكل سرعة ويتعامل ضد الموقف الذي يجابه به الخصم. وكنت معه في حذر دائم لئلا نُكتشف ويُماط عنا اللثام. وقد انقذني مرة في إحدى الحانات عندما اعتدى عليّ صاحب الحانة الفاشستي حقاً واحد الضيوف الفاشستيين. فلو هذا التركي ليفينت وموقفه المساند لي وقلبه الطاولات والكراسي في الحانة بوجه المعتدين لتحطّم راسي على اكثر الاحتمالات. لقد كنت وإياه اشبه بتوام. والتوائم يحب احدهما الآخر لانهم كبروا وترعرعوا معاً رغم انهم يتخاصمون احياناً ».

لولا هذا العامل التركي لما استطاع المؤلف انجاز مغامرته والنجاح فيها وكسب المعلومات والخبرات لكتابه القيّم ولكن هذا العامل خرج بعد تحقيق النجاح للمؤلف مستاءاً منه. وفي مقابلة له مع مجلة « ديرشبيجل » يقول ليفينت سينيرليوغلو : ان فالراف رجل ذو وجهين فعندما ينتهي من عمله التجاري يبدا عمله السياسي. انه غامض ومحيّر. لقد اعطيته هويتي الشخصية واجازة عملي سائقاً للسيارة وبطاقة استقطاعات اجوري من اجل ان يتقمص شخصيتي وفي كل ذلك خطر عليّ بصفتي عاملاً تركياً ضيفاً في المانيا الاتحادية وكان ذلك لمدة شهور طويلة رافقته فيها بصفتي سائق سيارة من اجل انجاز مهمة جمع المادة للكتاب وكنت تحت تصرفه في كل ساعة لادخاله في محلات عمل العمال الاجانب الذين يستخدمهم ارباب العمل بدون تسجيل وبطرق لا قانونية وكان ذلك شاقاً عليه لانه لا يجيد التركية ومن بين مساعداتي له ان عرّفته على فوغل الذي توسطه للحصول على عمل في شركة تيسن فاشتغل سائق سيارة لدى فوغل. ان كل ما اورده الكاتب في مؤلفه صحيح مائة بالمائة واستطيع الجزم بالادلة على صحتها ولكني اعيب على الكاتب فالراف انه بعد ان حقق النجاح تحول الى مؤسسة متنكراً للعمال الذين ساعدوه وقد اخذ يعاملهم كما يعامل فوغل العمال الذين يستاجرهم بالسوق السوداء حتى لقد حيرنا فالراف هل انه يتوخى بهذه المغامرة الايضاح السياسي والاجتماعي والدفاع عن العدالة أم انه قام بذلك لمجرد الكسب التجاري